اردو مرثیہ

مرتبہ

ڈاکٹر شارب ردولوی

اُردو مرثیہ

اُردو مرثیہ

(سمینار میں پڑھے گئے مقالات)

مرتبہ

ڈاکٹر شارب ردولوی

اُردو اکادمی، دہلی

سلسلہ مطبوعات اردو اکادمی ۵۵
(جملہ حقوق محفوظ)

تحقیقی واشاعتی کمیٹی کے اراکین :

جناب جوگندر پال

ڈاکٹر خلیق انجم

پروفیسر شمیم حنفی

جناب سید شریف الحسن نقوی

ایس۔ اشتیاق عابدی (کوآرڈینیٹر)

اشاعتِ اول : ۱۹۹۱ء

اشاعتِ دوم : ۱۹۹۲ء

قیمت : ۵۰ روپے

بہ اہتمام : شعبۂ طباعت واشاعت، اردو اکادمی، دہلی

طباعت : شوبی آفسیٹ پریس، دریا گنج، نئی دہلی

ناشر : اردو اکادمی، دہلی۔ گھٹا مسجد روڈ دریا گنج نئی دہلی

I.S.B.N. 81-7121-59-7

ترتیب

حرف آغاز	سکریٹری	۷
اردو مرثیہ	ڈاکٹر شارب ردولوی	۹

تاریخی جائزے

۱۔ دکنی مرثیہ اور اُس کا پس منظر	پروفیسر سیدہ جعفر	۱۷
۲۔ اُردو مرثیہ لکھنؤ میں (قبل انیس و دبیر)	پروفیسر اکبر حیدری کاشمیری	۳۱
۳۔ دکن میں مرثیہ کی روایت ۱۷۰۰ء کے بعد	ڈاکٹر رشید موسوی	۷۱
۴۔ انیس و دبیر کی روایت میں توسیع (۱۹ویں صدی کا نصف آخر)	پروفیسر جعفر رضا	۸۸
۵۔ اردو مرثیے کے غیر مسلم شعراء	ڈاکٹر مجاور حسین رضوی	۱۲۴
۶۔ عہد حاضر کے ممتاز پاکستانی مرثیہ گو شعراء	مہدی نظمی	۱۳۸
۷۔ عہد حاضر کے غیر مسلم مرثیہ گو شعراء	سید محمود نقوی	۱۵۰
۸۔ رثائی ادب اور رُباعی	ڈاکٹر امام مرتضیٰ نقوی	۱۵۷

تنقیدی جائزے

۹۔ سانحہ کربلا بطور استعارہ، کلاسیکی روایت کے تناظر میں	پروفیسر گوپی چند نارنگ	۱۷۸
۱۰۔ مرثیے کی لسانی اہمیت، انیس و دبیر کے خصوصی حوالے سے	پروفیسر منظر عباس نقوی	۱۹۲
۱۱۔ ادبی مرثیہ بہ حوالہ تحت اللفظ خوانی مضمرات و اشارات	پروفیسر شہاب سرمدی	۲۰۲

۱۲- واقعاتی مرثیے	ڈاکٹر تنویر احمد علوی	۲۱۴
۱۳- مرثیہ خوانی کا فن	پروفیسر نیّر مسعود	۲۲۷
۱۴- شخصی مرثیے	پروفیسر ظہیر احمد صدیقی	۲۴۶
۱۵- مرثیہ اور آفاقی قدریں	ڈاکٹر اجمل اجملی	۲۶۰
۱۶- مرثیہ گوئی میں قومی یک جہتی، غیر اسلامی عناصر اور مشترکہ تہذیب کے عوامل	گلزار زتشی دہلوی	۲۷۴
۱۷- مرثیہ بطور رزمیہ	فرا عظم ہاشمی	۲۸۱
۱۸- اردو مرثیے کی ثقافتی اہمیت	محمد سیادت نقوی	۳۰۴
۱۹- سوزخوانی: روایت اور آداب	ڈاکٹر سید فضل امام	۳۲۹
۲۰- اردو مرثیہ کل اور آج	سید شریف الحسن نقوی	۳۴۸

شخصی جائزے

۲۱- حضرت باقر امانت خانی کی مرثیہ نگاری	ڈاکٹر صادق نقوی	۳۶۵
۲۲- سوداؔ کی مرثیہ نگاری	سید ضمیر حسن دہلوی	۳۷۳
۲۳- مرزا دبیرؔ کی جذبات نگاری	پروفیسر محمد زماں آزردہ	۳۸۶
۲۴- مرزا دبیرؔ کے غیر مطبوعہ مراثی، بعض غلط فہمیوں کا ازالہ	کاظم علی خاں	۳۹۹
۲۵- میر انیسؔ اور قصہ گوئی کا فن	ڈاکٹر انیس اشفاق	۴۱۰
۲۶- انیسؔ کے مرثیوں کا سماجیاتی مطالعہ	ڈاکٹر شارب ردولوی	۴۲۷

حرفِ آغاز

دہلی ہندوستان کا دل ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ شہر اپنی تہذیبی روح ثقافتی رنگا رنگی اور تاریخی کردار کے اعتبار سے ایک چھوٹا سا ہندوستان ہے۔ دہلی کلچر کے فروغ میں اُردو نے ایک تاریخ ساز کردار ادا کیا ہے اور آج بھی یہ زبان اس کی ادبی و تہذیبی شناخت کا ایک اہم وسیلہ ہے۔ اردو کی کلچرل اہمیت اور دہلی کی ثقافتی زندگی سے اس کے گہرے رشتہ کے پیشِ نظر آنجہانی محترمہ اندرا گاندھی سابق وزیرِ اعظم مرکزی حکومتِ ہند کے ایما پر ۱۹۸۱ء میں اردو اکادمی کا قیام عمل میں آیا۔

اکادمی کا اپنا ایک انتظامی ڈھانچہ اور طے شدہ دستورالعمل ہے۔ دہلی کے لفٹیننٹ گورنر اس کے صدر نشین (چیئرمین) ہیں اور اکادمی کے اراکین کو دو سال کے لیے نامزد کرتے ہیں۔ ان اراکین میں ممتاز اہلِ قلم، ادیب، نقاد، صحافی، معلم اور محقق شامل ہیں۔ اکادمی، دہلی اور بیرون دہلی دوسرے علمی، ادبی، تہذیبی اور تعلیمی حلقوں سے بھی رابطہ قائم کیے ہوئے ہے اور اپنی سرگرمیوں میں ان کے تعاون اور مشوروں کو خوش آمدید کہتی ہے۔

ہمیں احساس ہے کہ کتاب انسان کی بہترین ساتھی ہے اور کتاب کا مطالعہ اس کا شریف ترین مشغلہ۔ کتاب ماضی کو حال اور حال کو مستقبل سے جوڑنے کا سب سے عمدہ وسیلہ ہے۔ اپنے اس بیش بہا ورثہ کو محفوظ کرنا اُسے خوب تر اور مفید تر بنانا ہمارے تہذیبی فرائض کا سب سے اہم حصہ ہے۔ یہ گویا ادبی روشنیوں کو عام کرنا اور علمی خوشبوؤں کو

پھیلانا ہے۔

اکادمی نے نہایت اہم موضوعات پر اچھی کتابوں کی اشاعت کا جو منصوبہ بنایا ہے اسی کے تحت مذاکرے، سمینار، ورکشاپ منعقد کیے اور ان میں پیش کیے جانے والے مقالات کو کتابی شکل میں شائع کیا۔ "مرثیہ سمینار" اسی سلسلہ کی پیش کش کا ایک حصہ ہے جو ۲۸، ۲۹، ۳۰ مارچ ۱۹۸۷ء کو غالب اکیڈمی بستی حضرت نظام الدینؒ میں منعقد ہوا۔ کل ہند پیمانے پر مقالہ نگار حضرات نے اس میں شرکت فرماکر اپنے پُرمغز خیالات سے نوازا۔ یہ مقالے کتابی شکل میں آپ کی خدمت میں پیش کیے جارہے ہیں۔ اس کے لیے ہم ڈاکٹر شارب ردولوی صاحب کے ممنون ہیں جنھوں نے انتہائی جانفشانی سے مقالات ترتیب دیے اور مراثی کو اغلاط سے پاک کیا اور اس فن پر پورا مقدمہ تحریر فرمایا اس کے علاوہ اس تعاون کے بھی شکر گزار ہیں جو اشاعتی کمیٹی کے ارکان کی طرف سے ہمیں میسر آتا ہے اور ہمارے لیے روشنی و رہنمائی کا باعث بنتا ہے۔ اکادمی نے دہلی کی تاریخ و ادبیات سے متعلق کچھ ایسی کتابیں بھی شائع کی ہیں جو کمیاب بلکہ نایاب ہوچکی تھیں ایسی مزید کتابیں ترتیب و اشاعت کے مراحل سے گزر رہی ہیں۔ اس کتاب کی اہمیت اور افادیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس کا پہلا ایڈیشن بہت جلد ختم ہوگیا۔ اب آپ کے ہاتھ میں اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن ہے۔

ہم اپنے موجودہ سرپرست اور اکادمی کے صدرنشین جناب پی۔ کے۔ دوے صاحب لفٹیننٹ گورنر دہلی، کی عنایات اور توجہات کے لیے بے حد ممنون ہیں۔ جن کی حوصلہ افزائی سے ہم اپنے اشاعتی پروگراموں کو بحسن و خوبی انجام دے پاتے ہیں۔

ایس۔ اشتیاق عابدی
سکریٹری
اُردو اکادمی، دہلی

اردو مرثیہ

ڈاکٹر شارب ردولوی

اردو شاعری کے عظیم ذخیرے میں مرثیے کو ایک بڑی اہم اور انفرادی حیثیت حاصل ہے یہ اس لیے نہیں کہ اس کا تعلق مذہب یا عقیدے سے ہے حالانکہ دنیا کے ادب میں جن نظموں کا آج تک کوئی ثانی ہے ان میں بیشتر نظموں کے محرک، مذہبی واقعات اور عقائد تھے اس لیے یہ بات معذرت کی نہیں ہے کہ مرثیے مذہبی واقعات سے متعلق ہیں لیکن دراصل نہ مرثیوں کی عظمت کا سبب مذہب و عقائد ہیں اور نہ ان عالمی ادب کے عظیم رزمیوں کی عظمت کا سبب ان کے لکھنے والوں کے عقائد تھے، عظمت ان واقعات کی انسانی قدروں میں ہے، ان واقعات کو اپنے تخلیقی عمل میں ڈھالنے میں اور اظہار کے ان طریقوں میں ہے۔ اور ان سب چیزوں نے مل کر اسے عالمی کلاسیک یا کسی ادب کی عظیم تخلیق کا درجہ دیا ہے۔

مرثیہ کبھی کیا تھا؟ عربی میں بھی مرثیے تھے۔ فارسی میں بھی مرثیے تھے، فارسی کے مرثیے ہندوستان میں بہت مقبول تھے اور عام مجالس میں پڑھے بھی جاتے تھے لیکن ان کی ادبی و فنی حیثیت کیا تھی؟ عربی و فارسی کے مراثی آج بھی ادبی شہ پاروں کی حیثیت سے نہیں پڑھے جاتے۔ اس کے بعد دکن کے قطب شاہی دور میں اردو میں مرثیے لکھنے کا آغاز ہوا۔ پہلا مرثیہ اشرف نے لکھا یا وجہی یا محمد قلی قطب شاہ نے، یہ اس وقت زیرِ بحث نہیں ہے، لیکن اردو کے پہلے مرثیہ نگار سے لے کر مسکین، سودا اور سکندر تک تقریباً ڈھائی سو سال میں جو مرثیے لکھے جاتے رہے ان کی کیا حیثیت تھی۔ اور ادب میں ان کا کیا مقام تھا؟ ظاہر ہے کہ

اگر صرف مذہبی جذبات کا اظہار کسی تخلیق کو بڑا بنا سکتا تو ایسی بے شمار تخلیقات جن سے آج کوئی واقف بھی نہیں ہے ادب کا بیش قیمت حصہ ہوتیں۔

مرثیہ اردو کی واحد صنفِ سخن ہے جس نے ہیئت کا طویل سفر طے کیا ہے۔ غزل، مثنوی اور قصیدہ بھی قدیم اصناف میں ہیں لیکن ان کی ہیئتیں ابتدا ہی سے طے تھیں لیکن مرثیے کی کوئی ہیئت طے نہیں تھی شروع میں جو مرثیے دکن میں لکھے گئے وہ غزل کی طرح مفرد اشعار پر مبنی تھے۔ فارسی میں بھی مرثیے کی یہی روایت تھی کہ وہ غزل کے انداز پر لکھے جاتے تھے اور ان کے اشعار میں کوئی اندرونی ربط نہیں ہوتا تھا۔ لوگ مجالسِ عزا کے لیے مرثیے لکھتے تھے ان کا مقصد ثواب حاصل کرنا تھا۔ ظاہر ہے کہ جس کا لکھنا، پڑھنا اور سننا سب ہی ثواب میں داخل ہو تو ایسے لوگ بھی اسے لکھنے لگیں گے جو فنِ شعر گوئی سے واقف نہیں ہیں۔ اس لیے فنی اعتبار سے مرثیے کو کم تر مانا جاتا تھا۔ لوگ بے جھجھک جس طرح چاہتے تھے مرثیے لکھتے تھے اور زبان و بیان کی طرف کوئی توجہ نہیں دی جاتی تھی۔ مذہبی عقیدت میں چونکہ غلطیوں پر کوئی اعتراض نہیں کرتا تھا اس لیے ان کے معائب پر پردہ پڑا رہتا تھا۔ بعض تذکرہ نگاروں اور شعراء نے اس کی طرف اشارے کیے ہیں سودا نے تو بہت صاف صاف الفاظ میں تنبیہ کی کہ:-

> ''لازم ہے کہ مرتبہ در نظر رکھ کر مرثیہ کہے، نہ برائے گریۂ عوام اپنے تئیں ماخوذ کرے۔''

آنے والے ادوار میں مرثیے کو بہتر بنانے کی خواہش میں اس کی ہیئت میں بھی تبدیلیاں ہوئیں وہ مرثیے جو پہلے چند مختلف اشعار پر مبنی ہوتے تھے ان میں واقعات کو ربط اور تسلسل کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کی گئی ظاہر ہے کہ اس کے لیے غزل یا قصیدے کی ہیئت کافی نہیں ہو سکتی تھی اس لیے مربع مرثیے لکھے گئے۔ اس کے بعد ایک عرصے تک مربع اور مربع ترجیع بند میں مرثیے لکھے جاتے رہے۔ مربع مرثیوں نے پہلی

بار مرثیے کو 'بند'، کا تصور دیا۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ بیان میں وسعت پیدا ہوئی اور واقعے کو اس کی تفصیلات کے ساتھ پیش کرنے کی گنجائش نکل آئی اور ان تجربات نے مرثیے کے مسدس تک پہونچنے کی راہیں ہموار کیں۔ اس طرح کے مرثیے دکن میں ہی کہے جانے لگے تھے۔ درگاہ قلی خاں کے مرثیوں میں مخمس، دہرہ بند، اور ترجیع بند مرثیوں کی مثالیں مل جاتی ہیں۔

مسدس مرثیوں کی ابتدا شمالی ہند میں ہوئی۔ ابتدائی مسدس میاں مسکن اور سودا کے یہاں ملتے ہیں۔ جن میں مرثیوں کو سادہ بیانیہ سے آگے لے جانے کی کوشش کی گئی ہے۔ واقع کے تسلسل اور ربط کے لحاظ سے بھی یہ مرثیے گذشتہ مرثیوں سے بہتر ہیں۔ ان میں مختلف موقعوں پر جذبات نگاری اور کردار نگاری کی کوشش بھی ملتی ہے لیکن اصل توجہ واقعہ سازی پر ہے۔ سودا کے مرثیوں میں اس بات کی کوشش زیادہ ملتی ہے کہ واقعے کو زیادہ بہتر اور پُراثر طریقے پر بیان کیا جائے لیکن اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ یہ ابتدائی کوششیں ہیں۔

دہلی سے ادبی مرکز کے لکھنؤ منتقل ہونے پر وہاں کی سرزمین مرثیے کو بہت راس آئی۔ خلیق و ضمیر نے اس کے ادبی خد و خال کو درست کیا اور ایک ایسی صنف جسے 'غلطیِ الفاظ بیاہو، کی وجہ سے قدرت اللہ شوق نے اپنے تذکرے میں جگہ دینے کے قابل نہیں سمجھا تھا اور مصحفی نے مرثیہ گویوں کے طرز کو "مطلقاً ناپسندیدہ" قرار دیا تھا اسے ایک نئی صنفِ سخن بنا دیا۔ میر خلیق نے بیانیہ کی بنیاد کو مضبوط کیا اور مرثیے میں سفر کا حال، رخصت اور شہادت کو تفصیل سے بیان کیا۔ میر ضمیر نے جنگ کی تفصیلات کا اضافہ کرکے مرثیہ میں رزمیہ کے امکانات کو روشن کیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے سراپا بیان کرنے پر خصوصی توجہ دی اور اس 'طرز نوی' کو مرثیے میں اپنا CONTRIBUTION قرار دیا۔ سراپا کے بیان جنگ کی تفصیلات

رخصت اور سفر کے حالات نے مرثیے کو جذبات نگاری کا بہت بڑا میدان فراہم کر دیا۔ جسے میر انیس و مرزا دبیر نے معراج کمال تک پہونچا دیا۔ کسی چیز کی اس سے زیادہ معراج کیا ہو سکتی ہے کہ اس کے بعد اس میں کوئی اضافہ نہ ہو سکے۔ میر انیس اور مرزا دبیر نے مرثیے کی ظاہری ہیئت ہی کی تکمیل نہیں کی بلکہ زبان و بیان اور اسلوب و اظہار کی جو خوبیاں بھی ہو سکتی تھیں وہ سب مرثیے میں پیدا کر دیں۔ اسی لیے اگر توجہ سے مرثیے کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں غزل کی دلکشی، قصیدہ کا طمطراق مثنوی کی سبک روی اور جذبات نگاری، رزمیے کا شان و شکوہ ساری چیزیں نظر آجائیں گی مرثیے کی اثر انگیزی کا یہ بھی ایک سبب ہے۔ یہ انیس و دبیر کا کمال ہے جنھوں نے مرثیے کو ایک مکمل فن پارہ بنا دیا اور اس میں وہ طاقت پیدا کر دی کہ وہ عالمی ادب سے آنکھ ملا سکے۔

مرثیے کی انفرادیت اور اہمیت کا سبب بھی وہی ہے جو عالمی ادب کی ان تخلیقات کا ہے جن میں مذہبی عقائد کا اظہار کیا گیا ہے۔ یعنی واقعے کی انسانی و اخلاقی قدریں، زبان و بیان کی سحر کاری، اظہار و اسلوب کی دل پذیری، واقعہ نگاری اور جذبات نگاری پر مکمل قدرت۔ انیس و دبیر نے مرثیے میں یہ تمام محاسن جمع کر دیے تھے اسی لیے آج اردو مرثیے کو ادب میں ایک منفرد مقام حاصل ہے۔ اس میں جو وسعت اور تنوع ہے اردو کی کسی دوسری صنف میں نہیں ہے۔ وہ اپنے عہد کی تہذیبی و معاشرتی تاریخ اور اعلیٰ اخلاقی اقدار کا نمونہ ہیں۔

میر انیس و دبیر کے بعد مرثیہ آج تک ان کے سحر اور اثر سے نہیں نکل سکا۔ خود خاندان انیس اور خاندان دبیر کے شعرا نے مرثیے میں بعض جدتیں کر کے نئی راہیں پیدا کرنے کی کوشش کی لیکن نہ مرثیے میں ساقی نامہ مقبول ہو سکا اور نہ تبلیغی لے متاثر کر سکی۔

جدید مرثیہ نگاروں میں بہت سے مقبول مرثیہ نگاروں کے نام لیے جا سکتے ہیں جن میں سب سے زیادہ اہمیت جوش ملیح آبادی کو حاصل ہے۔ انھوں نے مرثیے کو بالکل نئے طریقے سے استعمال کیا۔ ان کے یہاں مرثیے کی ہئیت تو مسدس ہی ہے لیکن موضوع کی حیثیت سے انھوں نے انیس و دبیر کے راستے سے انحراف کر کے واقعہ کو تسلسل سے بیان کرنے کے بجائے امام حسین کے کردار کو اہمیت دی۔ امام حسینؑ اور ان کے انصار و اعزا کو انقلاب کی سب سے بڑی طاقت کی شکل میں پیش کیا۔

جدید مرثیہ نگاروں میں نجم آفندی، رزم ردولوی، نسیم امروہوی، سیّد آلِ رضا، رئیس امروہوی، مہدی نظمی، وحید اختر، محسن جونپوری۔ اور بہت سے ایسے شعرا ہیں جنھوں نے مرثیے میں نئے امکانات کی تلاش کی اور اُردو مرثیے کو نئی جہتوں سے آشنا کیا۔

اُردو مرثیے کی اس اہمیت کے باوجود اس کی طرف بہت کم توجہ دی گئی اپریل ۱۹۷۵ء میں میرانیس صدی تقریبات کے سلسلے میں میرانیس اور اردو مرثیے پر کچھ کام ہوا۔ مختلف شہروں میں انیس صدی سمینار ہوئے اور محققوں اور ناقدوں نے میرانیس اور ان کی شاعری کے بارے میں از سرِ نو غور و خوص کیا اور انیس شناسی کے نئے پہلوؤں کی تلاش و جستجو کی لیکن ان تمام تحقیقی و تنقیدی مقالات میں زیادہ تر توجہ میرانیس کی شخصیت، ان کے سلام و مراثی اور رُباعیات پر رہی۔ بحیثیت مجموعی مرثیے کا جائزہ لینے کی کوشش نہیں کی گئی اور صدی تقریبات کے اختتام کے بعد یہ موضوع پھر ذہنوں سے اوجھل ہو گیا۔

۱۹۸۷ء میں دہلی اردو اکادمی نے مرثیے پر سمینار کا ارادہ کیا۔ اکادمی کی سمینار کمیٹی کے چیرمین پروفیسر گوپی چند نارنگ اور سکریٹری سید شریف الحسن نقوی

نے سمینار کمیٹی کی میٹنگ میں شرکت کے لیے مجھے خصوصی دعوت دی اور اس سمینار کی پلاننگ میرے سپرد کر دی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کو مرثیے اور میر انیس سے خود بھی بہت دلچسپی رہی ہے اور انھوں نے انیس کا اسلوبیاتی مطالعہ بھی کیا ہے۔ وہ سمینار کے ڈائرکٹر تھے۔ اشخاص و موضوعات کی جو فہرست میں نے انھیں تیار کر کے دی اسے انھوں نے پسند کیا۔ میرے ذہن میں، اس سمینار کے سلسلے میں ایک بنیادی مقصد تھا کہ آج کے طالب علموں کو اردو مرثیے اور اردو کے بڑے مرثیہ نگاروں کے سلسلے میں کسی ایک جگہ پر مواد نہیں ملتا جبکہ مرثیہ ان کے بی، اے، اور ایم، اے، کے نصاب میں بھی شامل ہے اور خصوصی مطالعے کے طور پر بھی طلبا اُسے پڑھتے ہیں۔ انھیں نصابی فہرست میں بہت سی کتابوں کے نام تو مل جاتے ہیں لیکن ان میں سے بہت سی کتابیں بازار کیا اب لائبریریوں میں بھی نہیں ملتیں۔ اس لیے ہم چاہتے تھے کہ اس سمینار کے ذریعے ایک ایسی حوالاجاتی کتاب تیار ہو جائے جو عام اردو کے قاری یا طالب علم کو مرثیے اور مرثیہ نگاروں کے بارے میں تمام ضروری معلومات مہیا کر دے۔ اس میں مرثیے کی تاریخ بھی آجائے تنقید و تجزیہ بھی اور اہم مرثیہ نگاروں کا مجموعی جائزہ بھی۔

یہ تاریخی سمینار ۲۸، ۲۹، ۳۰، مارچ ۱۹۸۷ء کو غالب اکیڈمی نئی دہلی میں منعقد ہوا۔ اور اس میں ۲۷ مقالات پڑھے گئے۔ نارنگ صاحب نقوی صاحب اور میرے بار بار درخواست کرنے کے باوجود بعض مقالہ نگار سمینار میں شریک نہیں ہو سکے جس کا ہمیں افسوس ہے۔ اس خیال سے کہ ان کے موضوعات کی کمی نہ محسوس ہو، ہم نے اس کی بہت کوشش کی کہ وہ اپنے مقالات بھیج دیں تو انھیں کتاب میں شامل کر لیا جائے لیکن اس میں بھی کامیابی نہیں ہو سکی۔ اس لیے بقیہ مقالات کو اس مجموعہ کی شکل میں پیش کیا جا رہا ہے۔

اس مجموعے کے مقالات دکن میں اُردو مرثیے کی ابتدا سے لے کر اردو کے جدید مرثیے اور پاکستان میں مرثیے کی صورتِ حال تک کا احاطہ کر لیتے ہیں۔ اس لیے مجھے امید ہے کہ یہ کتاب بڑی حد تک اس موضوع پر اردو میں ایک حوالہ جاتی کتاب کی کمی کو پورا کرے گی اور مرثیے کے مطالعے میں اس سے مدد ملے گی۔

اس سیمینار کی ایک بڑی اہمیت یہ تھی کہ اس میں اردو تحقیق و تنقید کی بیشتر بلند مرتبہ شخصیتیں موجود تھیں جن کے اسما گرامی یہ ہیں پروفیسر شہاب سرمدی پروفیسر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر تنویر احمد علوی، پروفیسر منظر عباس نقوی، پروفیسر مسعود پروفیسر اکبر حیدری، پروفیسر سیدہ جعفر، جناب ہدی نظمی، پروفیسر ظہیر احمد صدیقی، پروفیسر محمد زماں آزردہ، ڈاکٹر مجاور حسین رضوی، ڈاکٹر رشید موسوی، ڈاکٹر صادق نقوی، جناب کاظم علی خاں، پروفیسر جعفر رضا، ڈاکٹر فضلِ امام، ڈاکٹر انیس اشفاق، ڈاکٹر اجمل اجملی، جناب ضمیر حسن دہلوی، ڈاکٹر کوکب قدر، جناب گلزار دہلوی، جناب محمد سیادت نقوی، جناب قمر اعظم ہاشمی، ڈاکٹر امام مرتضیٰ نقوی، جناب محمود نقوی،

میں اس وقت کی سیمینار کمیٹی کے اراکین بالخصوص سیمینار ڈائرکٹر پروفیسر گوپی چند نارنگ اور سکریٹری اردو اکادمی، سید شریف الحسن نقوی کا شکر گذار ہوں کہ انھوں نے اس سیمینار کی اہم ذمہ داریاں اور مقالات کی ترتیب و تدوین کا کام میرے سپرد کیا۔ یہ سیمینار اس زمانے کے بہت اہم سیمیناروں میں شمار ہوتا ہے اس کی کامیابی میں نارنگ صاحب کی کوششوں کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ اس سلسلے میں مجھے ان کا تعاون ہمیشہ حاصل رہا جس کے لیے میں ذاتی طور پر ان کا ممنون ہوں۔

ان مقالات کی اشاعت میں غیر معمولی تاخیر ہوئی اس کا ایک سبب یہ تھا کہ ۱۹۸۹ء کے وسط میں اکادمی کی تشکیلِ نو کے سلسلے میں تمام کمیٹیاں تبدیل ہو گئیں۔ جس نے بعض نئے مسائل پیدا کیے اس لیے مقالات کی کتابت میں تاخیر ہوتی گئی۔ اور جب کتاب کی اشاعت

کا وقت آیا تو معلوم ہوا کہ ڈاکٹر کوکب قدر کا مقالہ فائل میں نہیں ہے۔ معلوم نہیں وہ کمیٹیوں کی تبدیلی میں ادھر ادھر ہوا یا کاتب کے یہاں سے نہیں آیا۔ دفتر میں اسے تلاش کرنے کی بہت کوشش کی گئی لیکن وہ نہیں مل سکا جس کے لیے ہم ڈاکٹر کوکب قدر صاحب سے معذرت خواہ ہیں۔ وہ اگر مل گیا تو انشاء اللہ دوسرے اڈیشن میں اسے شامل کر لیا جائے گا۔

میں اردو اکادمی کی اشاعتی کمیٹی کے چیرمین پروفیسر قمر رئیس اور دوسرے ممبران کا ممنون ہوں جنھوں نے مرثیہ سمینار کے مقالات کی اشاعت میں دلچسپی لی ہے۔ سکریٹری اردو اکادمی دہلی جناب سید شریف الحسن نقوی اور ڈاکٹر انتظار مرزا کا بھی شکر گزار ہوں جن کی توجہ اور محنت سے یہ کتاب آپ تک پہنچ سکی۔

شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی

دہلی ۱۱۰۰۰۷

۱۹ اکتوبر ۱۹۹۰ء

پروفیسر سیدہ جعفر

دکنی مرثیہ اور اس کا پس منظر

دکن میں عزاداری کی باقاعدہ تاریخ سلطنت بہمنیہ کے حکمرانوں کے عہد سے قلمبند کی جا سکتی ہے۔ بہمنی دربار کی شان و شوکت، سلطنت کی مرفہ الحالی، قلعوں کے استحکام، فوجوں کی کثرت اور تہذیب و تمدن کے فروغ نے بہمنی دارالسلطنت کو سیاحوں، تاجروں، اہل علم و دانش، ماہرین حرفہ اور متلاشیان روزگار کے لیے جنوبی ہند کا سب سے پرکشش مقام بنا دیا تھا مختلف بیرونی ممالک اور بالخصوص کابل، ترکستان، عراق اور ایران سے اہل کمال جوق در جوق یہاں پہنچنے لگے تھے۔ ایران سے ہندوستان کے دیرینہ تجارتی و تہذیبی تعلقات تھے اور قرب مکانی نے بھی اہل ایران کے لئے سفر دکن کو آسان بنا دیا تھا۔ دابل اور گوا کی بندرگاہوں سے تجارتی جہاز ایران پہنچتے اور مسافرین کی آمد و رفت کا سلسلہ بھی جاری رہتا۔ تاریخ دکن میں سید علی بلگرامی[1] لکھتے ہیں کہ اکثر ایشیائی سلطنتوں میں ایران کے باشندے اپنے علم و فضل اور ذہانت و تدبیر کی وجہ سے اعلیٰ عہدوں پر فائز تھے اور سلاطین بہمنیہ کے درباروں میں بھی شیعہ عمائدین کثیر تعداد میں موجود تھے۔ مختصر یہ کہ ایرانی علماء و فضلا کی خاصی تعداد دکن میں سکونت پذیر تھی اور وہ امور مملکت سے لے کر علمی و ادبی محفلوں تک اپنا اثر و رسوخ قائم کر چکے تھے۔ ان حالات میں مقامی باشندوں کا ایرانی معاشرت، عجمی طرز فکر اور معتقدات اور نظریہ حیات اثر پذیر ہونا ایک فطری امر تھا مورخین دکن کا خیال ہے کہ اکثر بہمنی حکمران اثنا عشری عقائد کے حامل تھے چنانچہ ہارون خان شیروانی سلطنت بہمنی کے بانی علاء الدین حسن کے لقب بہمنی کے بارے میں رقمطراز ہیں کہ اس کا

١- سید علی بلگرامی۔ تاریخ دکن حصہ اول۔ صفحہ ١٩٢

پہنچتا ہے۔[1] مورخ عصامی کہتا ہے۔

دو صد لشکر از قوت یک تن است
کہ ہم بہمنی است و ہم بہمن است[2]

بہمنی دربار میں عجمی اثر و نفوذ کے نقوش تاریخ کے صفحات پر جگہ جگہ ابھرتے نظر آتے ہیں محمد قاسم فرشتہ[3] نے "گلزار ابراہیمی" میں لکھا ہے کہ وجے نگر کے راجا نے ۱۳۶۲ء[4] میں محمد شاہ بہمنی کو جو تخت فیروزہ نذر کیا تھا اس کی سرکاری تقریب جشن نوروز کے موقع پر منعقد کی گئی تھی۔ مورخ دکن عبدالمجید صدیقی محمد شاہ ثانی کے دربار کی عظمت اور شان و شوکت کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس کے دربار میں ایرانی علماء اور شعراء بکثرت موجود تھے اور ان میں فضل اللہ انجو نے اپنی فراست و دانشمندی کی وجہ سے غیر معمولی اہمیت حاصل کر لی تھی اور انھیں "صدر جہاں" کی مذہبی وزارت پر فائز کیا گیا تھا۔ فضل اللہ انجو مشہور اثنا عشری عالم علامہ سعد الدین تفتازانی کے شاگرد رشید تھے مختصر یہ کہ ایرانی علماء عوام و خواص کے دلوں پر حکومت کر رہے تھے اور "آفاقی" ہونے کے باوجود "مقامی" باشندوں کو اپنا گرویدہ بنالیا تھا۔ فیروز شاہ بہمنی نے بقول محمد قاسم متعہ فضل اللہ انجو کے مشورے سے متعہ کیے تھے۔[4] "ہسٹری آف ساؤتھ انڈیا" میں نیل کنٹھ شاستری رقمطراز ہیں کہ ان عورتوں کی رہائش کے لیے بھیما ندی کے کنارے محلات تعمیر کروائے گئے تھے۔[5]

بہمنی معاشرت میں ایرانی اثرات نمایاں تھے، طرز تعمیر، زبان، علم و ادب اور تمدن کے مختلف شعبوں پر عجمی اثرات کی چھاپ دیکھی جا سکتی ہے "رپورٹ آف دی آرکیالوجیکل ڈیپارٹمنٹ

---

[1] ہارون خان شیروانی دکن کے بہمنی سلاطین۔ صفحہ ۴۷۔

[2] پروفیسر عبدالقادر۔ پر لفظ بہمنی (مضمون)، مشمولہ۔ اسلامک کلچر۔ جنوری ۱۹۵۶ء۔ صفحہ ۱۲۷

[3] محمد قاسم فرشتہ (مترجم محمد فدا علی) تاریخ فرشتہ۔ جلد سوم۔ ۴۷

[4] محمد قاسم فرشتہ۔ تاریخ فرشتہ۔ جلد سوم۔ صفحہ ۸۹، ۹۰۔

[5] نیل کنٹھ شاستری۔ ہسٹری آف ساؤتھ انڈیا۔ صفحہ ۲۴۶

حیدر آباد دکن" میں غلام یزدانی لکھتے ہیں کہ گلبرگے کی اکثر عمارتوں کو ہندوی، دہلوی اور ایرانی طرز تعمیر کے امتزاج نے ایک نئے سانچے میں ڈھال دیا ہے۔[1]

جب سرزمین شنجرت پر تی باط سلطنت بچھی تو ایرانی علماء اور اہل دربار گلبرگے سے بیدر چلے آئے۔ غلام یزدانی اپنی تصنیف "بیدر اٹس ہسٹری اینڈ مانومنیٹس" میں شاہ خلیل اللہ کرمانی کے مقبرے کے متعلق لکھتے ہیں کہ

"یہاں جو تخت کرمانی رکھا ہوا ہے وہ لکڑی کا منبر ہے جسے محرم میں شیعہ رسوم کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔"[2]

بہمنی دور میں محرم کی شیعہ رسومات" کے بارے میں قطعیت کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اس دور میں عزائے حسین کے لیے محفلیں منعقد کی جاتی ہوں گی۔ اس دور کے مشہور شاعر آذری کی مرثیہ نگاری کا ذکر "ہفت اقلیم" اور "خزانۂ عامرہ" میں موجود ہے۔ امین احمد رازی کی تصنیف "ہفت اقلیم" کا مخطوطہ اورینٹیل مینو سکرپٹ لائبریری میں راقم الحروف کی نظر سے گذرا ہے۔[3] مخطوطہ ہفت اقلیم میں ایک بزرگ کے بارے میں یہ لکھا گیا ہے کہ انھوں نے آنحضرت کو عالم رویا میں دیکھا جو یہ فرما رہے تھے کہ میں آذری کے پاس اُس کی اس بیت کے صلے میں جا رہا ہوں جو اس نے میرے فرزند کے مرثیے میں کہی ہے ؎

سوراخ می شود دل ما چوں گل حسین
ہر جا کہ ذکر واقعۂ کربلا بود

"تاریخ محبوب الوطن" کے ایک بیان سے پتہ چلتا ہے کہ علاء الدین بہمنی کے عہد میں باقاعدہ عزاداری کا اہتمام کیا جاتا تھا اور رسوم عزاداری ادا کی جاتی تھیں زیر سلطنت

۱۔ غلام یزدانی۔ رپورٹ آف دی آرکیالوجیکل ڈیپارٹمنٹ، حیدر آباد دکن۔ صفحہ ۴۔

۲۔ غلام یزدانی۔ بیدر اٹس ہسٹری اینڈ مانومنٹس۔ (انگریزی)۔ صفحہ ۱۰۰

۳۔ امین احمد رازی۔ مخطوطہ ہفت اقلیم۔ مخطوطہ نمبر اورنٹیل مینو سکرپٹ لائبریری۔ حیدر آباد صفحہ ۲۰۲

محمود گاواں جو خواجہ جہاں کے جلیل القدر عہدے پر فائز تھے ایرانی نژاد تھے اور مملکت میں بڑے اہتمام کے ساتھ عزاداری حسین کا انتظام کرواتے تھے۔ ابوالنصر محمد خالدی نے بہمنی سلطنت کے آخری بادشاہ محمود کی بے بسی کا ذکر کرتے ہوئے اس کی مناجات کے چند شعر نقل کیے ہیں، ان سے بھی محمود شاہ بہمنی کے عقائد کا پتہ چلتا ہے۔ مناجات کا ایک شعر یہ ہے ؎

در بحر غم فتادم و امواج بے عدد
تا چند دست و پا زنم دیا علی مدد[1]

اس تاریخی اور تہذیبی تناظر میں جب ہم بہمنی دور کی اُن چند ادبی کاوشوں کا مطالعہ کرتے ہیں جو دستبرد زمانہ سے بچ کر ہم تک پہنچ سکی ہیں تو بڑی مایوسی ہوتی ہے کیونکہ ان میں رثائیہ کلام کا کوئی نمونہ موجود نہیں ہے۔ ایک ایسی معاشرت میں جہاں سلطنت کے ارباب بست و کشاد کا معتقد طبقہ اہلبیت اطہار کا معتقد ہو عزائے حسین کی مجلس منعقد کرنا اور ان میں واقعات کربلا بیان کرنا خواہ وہ تقریر کی صورت میں ہو یا عزائیہ کلام کی شکل میں ماحول کا تقاضہ معلوم ہوتا ہے۔ ایسے بہت سے شعرا جن کے نام بھی اب صفحۂ ہستی سے مٹ چکے ہیں عزائیہ و رثائیہ کلام موزوں کرتے ہوں گے اور مرثیہ شعر کہنے کی روایت کا یقیناً آغاز ہو چکا ہوگا۔ دکن کا پہلا مربوط عزائیہ شعری کارنامہ اشرف بیابانی کی "نوسرہار" ۹۰۹ھ/۱۵۰۳ء ہے جس میں نو مختلف ابواب میں واقعات کربلا نظم کیے گیے ہیں اس مثنوی کی فنی ترتیب، مربوط رثائیہ تاثرات کی پیش کشی اور ربط بیان کو دیکھ کر یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ "نوسرہار" سے پہلے بھی دکنی زبان میں واقعات کربلا نظم کیے جاتے رہے ہوں گے۔

۸۹۵ھ میں یوسف عادل خاں نے بیجاپور میں اپنی خودمختاری کا اعلان کر دیا۔ یوسف بہمنی سلطنت کے مشہور وزیر محمود گاواں کا تربیت یافتہ تھا اور بقول سید علی بلگرامی اس کی محبت میں مذہب اثنا عشری اختیار کر چکا تھا[2] جب یوسف عادل خاں کو خبر ملی کہ شاہ اسماعیل صفوی نے ایران میں خطبہ اثنا عشری پڑھوایا ہے تو اس نے بھی ذی الحجہ ۹۱۰ھ میں بیجاپور کی مسجد ارک

---

[1] ابوالنصر محمد خالدی۔ کچھ دکنی کلام۔ (مضمون)، مشمولہ نوائے ادب بمبئی۔ جولائی ۱۹۶۲ء صفحہ ۲۹

[2] سید علی بلگرامی۔ تاریخ دکن حصہ اول صفحہ ۲۶۹

میں جمعہ کی نماز پڑھی اور نقیب خان سے جو سادات مدینہ سے تھا اذاں دلوائی جس میں حضرت علی کا نام شامل تھا۔ ڈی سی ورما "ہسٹری آف بیجاپور" میں لکھتے ہیں کہ دوسرے حکمرانوں نے یوسف عادل شاہ کو اس سے باز رکھنا چاہا اس کے باوجود اس نے مسجد میں اپنے عقائد کا اعلان کر دیا۔[1] یہی مورخ لکھتا ہے کہ یوسف عادل شاہ نے ۱۵۰۲ء تک عادل شاہی سلطنت کی بنیادیں مستحکم کرلیں اور شیعیت کو سرکاری مذہب قرار دیا۔[2] علی عادل شاہ اول کے عہد میں عراق اور ایران سے علماء بلوائے گئے جو درس و تدریس میں منہمک رہتے۔ علی عادل نے دو نہروں کے درمیان ایک پر فضا اور خوبصورت باغ تعمیر کروایا تھا جس میں ایک وسیع مسجد بنوائی گئی تھی۔ اس مسجد کا نام حضرت علی کے لقب پر "مسجد غالب" تجویز کیا گیا تھا اور لفظ غالب سے اخذ ہونے والے اعداد کی مناسبت سے اس مسجد میں ایک ہزار تنتیس (۱۰۳۳) چراغ دان رکھے گئے تھے۔ "گلدستہ بیجاپور" کے مورخ کے بیان کے مطابق علی عادل شاہ نے حسینی محل اور مسجد ۱۰۷۰ھ میں تعمیر کروائی تھی۔ حسینی محل شاہی عاشور خانہ تھا۔ جہاں محرم میں مجالس عزا منعقد ہوتی تھیں اس کا مفصل حال نصرتی نے "علی نامہ" میں نظم کیا ہے۔[3] علی عادل شاہ شاہی کے عہد میں بیجاپور عزاداری کا مرکز بن گیا تھا خود بادشاہ مجالس عزا کے لیے مرثیے کہا کرتا۔ علی عادل شاہ شاہی کے کلیات میں جو مرثیے درج ہیں ان پر راگ راگنوں کے نام تحریر کیے گیے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے میں بیجاپور میں مرثیے لحن سے پڑھے جاتے تھے۔ کسی مرثیے پر "بھردیں" کسی پر "بھوپالی" کسی پر "بلاول" اور کسی پر "بسنت" لکھا ہوا ملتا ہے علی عادل شاہ شاہی، ابراہیم عادل شاہ ثانی کی طرح فن موسیقی میں مہارت نامہ رکھتا تھا اس لیے اس نے مرثیے خوانوں کے لیے لحن کے ساتھ مرثیہ خوانی کے وقت مفید اشاروں کے طور پر راگ راگنیوں کے نام لکھے ہیں "خافی خاں" "منتخب اللباب" میں رقمطراز ہے کہ اسی بیجاپوری بادشاہ کے دور میں "روضۃ الشہدا" کا ترجمہ کروایا گیا تھا۔[4]

---

[1] ڈی سی ورما۔ ہسٹری آف بیجاپور۔ جلد چہارم۔ صفحہ ۵۲

[2] " " ۔ صفحہ ۵۳

[3] نصرتی۔ علی نامہ۔ صفحہ ۱۲۰۔ قصیدہ نمبر ۶۔

[4] خافی خان۔ منتخب اللباب۔ حصہ سوم۔ صفحہ ۲۶۰

جب ہم بیجا پور میں مرثیہ نگاری کا جائزہ لیتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ اہل طریقت نے بھی اس صنف کی ترقی میں حصہ لیا تھا۔ خانوادہ نبوت سے عقیدت و مودت اہل اللہ اور صوفیائے کرام کے مزاج اور مشرب میں شامل ہے۔ بیجاپوری ادب میں ہمیں سب سے پہلے برہان الدین جانمؔ کے مرثیے دستیاب ہوتے ہیں انھوں نے اپنے والد ماجد میراں جی شمس العشاق کی وفات پر ایک مرثیہ کہا تھا۔ جانمؔ کے اس مرثیے کا موضوع واقعات کربلا سے متعلق نہیں۔ ایک بیٹے نے اپنے والد کی جدائی پر اپنے احساسات غم نظم کیے ہیں۔ بیجاپور کا یہ پہلا دستیاب شدہ مرثیہ غیر مذہبی نوعیت کا ہے۔ محمد عادل شاہ کے عہد میں منقبیؔ اور ملک خوشنودؔ نے مرثیے میں بھی طبع آزمائی کی بیجاپور میں مرثیہ نگاری کے عروج کا زمانہ علی عادل شاہ ثانی کا دور حکومت ہے۔ خود بادشاہ مرثیے کہتا اور اس کی شاہانہ کلام سے دلچسپی نے اس عہد کے بہت سے شاعروں کو صنف مرثیے کی طرف متوجہ کر دیا تھا۔ نصرتیؔ، مرزاؔ، شاہ ملکؔ، قادرؔ اور رانہا یہ ہے کہ ریختی کا صاحب دیوان شاعر ہاشمیؔ بھی مرثیہ کہتا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ بیجاپور میں مرثیہ گوئی کی روایت خاصی مستحکم ہو چکی تھی اور مرثیہ نگاری ایک مستند فن بن چکی تھی جس کے اکتساب کے لیے کسی استاد سخن کے آگے زانوئے ادب تہہ کرنا ضروری تصور کیا جاتا تھا چنانچہ ایاغیؔ کا ایک شاگرد دستور کہتا ہے ؎

نہ ہوتا مرثیہ مشہور سرور جگ میں جیوں سورج
ایاغی گر سخن کے فن میں تج استاد نہ ہوتا!

اس دور کا سب سے بلند پایہ مرثیہ نگار مرزا بیجاپوری ہے اس نے صرف مرثیے ہی کہے ہیں اور کسی دوسری صنف سخن سے کوئی سروکار نہیں رکھا ہے۔ مرزا نے بادشاہ وقت علی عادل شاہ شاہی کی فرمائش پر بھی اس کی شان میں قصیدہ نہیں کہا تھا اس کے بجائے ایک مرثیے میں بادشاہ کا تخلص استعمال کر کے یہ مرثیہ اس سے موسوم کر دیا تھا۔ "بساتین السلاطین" میں ابراہیم زبیری لکھتا ہے کہ ایک مرتبہ اس شعر کا پہلا مصرعہ کہنے کے بعد جب مرزا کی طبیعت بند ہو گئی تھی تو اسے بشارت دی گئی تھی۔ شعر یہ ہے ؎

دلاں پھانکاں انا داں کر رکھو سینے طبق میدانے
نبی آئیں گے محشر کوں یوں تحفہ لا کر جانا ہے

"بساتین السلاطین" کے مورخ نے مرزا کی مرثیہ نگاری کو "وہبی صلاحیت" سے تعبیر کیا ہے[1]
بہمنی اور عادل شاہی سلطنت کی طرح قطب شاہی مملکت میں بھی "آفاقی" اور عجمی عنصر تہذیبی رجحانات کا جزو لاینفک بن گیا تھا۔ دکن میں ایرانیوں کا اثر ورسوخ اور اقتدار بڑھا تو یہاں کی معاشرتی زندگی پر ان کے مخصوص طرز فکر اور سماجی و مذہبی تصورات کا پرتو پڑنے لگا۔ گولکنڈے میں بھی آفاقیوں اور غیر ملکیوں کا گروہ جو ایرانی اور ترکی باشندوں پر مشتمل تھا، اپنے ساتھ پختہ اور توانا تہذیبی روایات لایا تھا۔ علم و دانش، سیاست و تمدن اور زندگی کے دوسرے شعبوں پر ان کی گرفت مضبوط تھی۔ شعر و ادب، صنعت و حرفت، حدیث و فقہ، خطاطی اور فن تعمیر میں انکی مہارت اور دیدہ وری نے دلوں پر ان کی عظمت کا سکہ بٹھا دیا تھا۔ بہمنی اور عادل شاہی سلطنت کی طرح حکومت گولکنڈہ کے عوام و خواص بھی ان کے نظریات اور تصورات و افکار کے اثر سے محفوظ نہیں رہ سکے تھے اور یہاں کی معاشرت میں بھی عجمی تصورات نفوذ کر گئے تھے اور عجمی طور طریق نے جگہ پائی تھی۔ تہذیب کے تمام شعبے اسی سربرآوردہ طبقے کی زد میں تھے۔ جب اہلبیت عزاداری اور محرم کی تقریبات کا انعقاد ان کی تہذیبی زندگی اور عقائد کا ایک اہم جزو تھا۔ خود واقعات کربلا میں دلوں کو متاثر کرنے کی ایسی غیر معمولی قوت تھی کہ اثنا عشری عقائد کے حامل افراد کے علاوہ دوسرے بھی بلا تفریق مذہب و ملت اس سے متاثر ہوتے تھے گولکنڈے میں فارسی دفتری اور علمی زبان تھی اور اس سے واقفیت حاصل کرنا شائستگی کی پہچان سمجھا جاتا تھا۔ رفتہ رفتہ گولکنڈے میں رہن سہن، طرز معاشرت، آداب محفل، رسم و رواج اور مختلف تہذیبی مظاہر کو ایرانی اثرات نے اپنی گرفت میں لے لیا۔ اس ہمہ گیر اثر سے مذہبی تصورات و عقائد بھی بچ نہ سکے تھے۔ ۱۵۸۰ء میں جب محمد قلی قطب شاہ سربرآرائے سلطنت ہوا تو گولکنڈے کا بھی مذہبی مسلک تبدیل ہوگیا۔ بادشاہ محرم میں شاہانہ لباس تبدیل کر کے ماتمی لباس تبدیل کر کے ماتمی کسرت زیب تن کرتا۔ ایام عزا میں جام و سبو اور چنگ و رباب کو کوئی چھوتا بھی نہیں تھا۔ دور محمد قلی قطب شاہ میں بادشاہی عاشور خانے کی تعمیر ۱۰۰۳ھ میں

---

[1] ابراہیم زبیری۔ بساتین السلاطین۔ صفحہ ۲۲۲

مکمل ہوئی تھی اس عاشور خانے پر بقول مورخ گلزار آصفیہ ساٹھ ہزار روپئے خرچ ہوئے تھے[1] پیشوائے سلطنت میر مومن نے بھی محمد قلی کی شخصیت اور اس کے تصورات و معتقدات پر گہرا نقش ثبت کیا تھا ڈاکٹر زور حیات میر محمد مومن میں لکھتے ہیں کہ میر مومن پیشوائے سلطنت قطب شاہیہ کے دو بڑے کارنامے ہیں جن میں سے ایک گولکنڈے میں مذہب جعفری کی ترویج و اشاعت اور شہدائے کربلا کے نام سے علموں کی استادگی ہے " برہان ماثر " میں علی بن عزیز اللہ نے محمد قلی کے نام کے ساتھ " خادم اہلبیت رسول " کے الفاظ تحریر کیے گیے ہیں[2] کلیات محمد قلی قطب شاہ میں محمد قلی کے مذہبی شغف اور آئمہ اطہار سے غیر معمولی وابستگی کے بہت سے ثبوت محفوظ رہ گئے ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ کے بعد اس کا بھتیجا اور داماد محمد قطب شاہ تخت نشین ہوا جو بقول ہارون خاں شیروانی " ایرانیت کے رنگ میں رنگا ہوا تھا "[3] جب اس کا جانشین عبداللہ قطب شاہ بادشاہ بنا تو عبدالمجید صدیقی کے الفاظ میں " مذہب میں وہی شدت پیدا ہو گی جو محمد قلی کے عہد میں تھی "[4] حدیقۃ السلاطین میں " ذکر ماتم و تعزیہ داشتن شہادت حضرت سید الشہداء علیہ السلام در ایام عاشورہ " کے زیر عنوان نظام الدین احمد الصاعدی نے دور عبداللہ قطب شاہ کے مراسم عزاداری کی تفصیل بیان کی ہے۔ مورخ لکھتا ہے کہ قطب شاہی حکمرانوں کی یہ عزاداری شہرۂ آفاق ہو گئی تھی[5]

رسم عزائے قتل جگر گوشۂ رسول
از قطب شاہ شہرۂ آفاق عالم است

ایسے ماحول میں مرثیہ نگاری کا گولکنڈے میں ترقی کی منزلیں طے کرنا ایک فطری امر معلوم

ع ۱ غلام حسین۔ گلزار آصفیہ۔ صفحہ ۲۵۔

ع ۲ علی بن عزیز اللہ۔ برہان ماثر۔ صفحہ ۵۹۸ اور ۶۲۵۔

ع ۳ ہارون خاں شیروانی۔ دکنی کلچر۔ صفحہ ۴۷

ع ۴ عبدالمجید صدیقی۔ تاریخ گولکنڈہ۔ صفحہ ۲۶۲

ع ۵ نظام الدین احمد الصاعدی۔ حدیقۃ السلاطین۔ صفحہ ۴۲۔ ۴۴

ہوتا ہے گو لکنڈے کے قابل ذکر مرثیہ نگاروں میں شیخ احمد شریف گجراتی، محمد قلی قطب شاہ، وجہی، غواصی، عبداللہ قطب شاہ، قطبی، عابد، فائز، محب، لطیف اور شاہی ہیں

دکن کے ادبی مرکزوں کے مرثیہ نگاروں کی شعری تخلیقات کا تجزیہ کریں تو مندرجہ ذیل نتائج اخذ کئے جا سکتے ہیں۔

(۱) دکنی شعراء نے زیادہ تر غزل کی ہیئت میں مرثیے لکھے ہیں بیجاپور میں جانم، ملک خوشنود اور مقیمی کے مرثیے غزل کے فارم میں موجود ہیں اور گولکنڈے کے اکثر شعراء نے مرثیے کے لیے غزل کے سانچے کو منتخب کیا ہے۔ بیدر، بیجاپور اور گولکنڈے میں غزل تمام اصناف سخن میں سب سے زیادہ مقبول اور پسندیدہ ادبی روپ تھا۔ دکنی مرثیے ایجاز و اختصار کا عمدہ نمونہ تھے۔ غزل کی قوت اظہار اور بیانیہ صلاحیت نے بھی دکنی شعراء کو اپنی طرف متوجہ کر لیا تھا بہر حال دکن میں مرثیہ گوئی کا آغاز غزل کی ہیئت کا رہین منت ہے دکن میں مرثیہ نگاری بالعموم اسی ادبی شکل سے مختص رہی۔

بعض دکنی شعراء نے مرثیے کی صنف کو بڑے آزادانہ طور پر برتا ہے۔ برہان الدین جانم نے اپنے والد کی مفارقت پر جو مرثیہ کہا تھا اس میں دوہے بھی شامل ہیں۔ جانم۔ کتب اور دوہرا کہنے میں بیجاپور کے ممتاز شاعر مانے جاتے تھے۔ جانم نے اپنے مرثیے میں جو قوافی سے معریٰ ہے جو دوہے کہے ہیں ان کی دو مثالیں یہ ہیں ؎

بن تیل دیوا کیوں جلے بن دنکہ پنکھی جوں پھرے
یو جیو بادل تج بنا بن جل مچھی تربیا کرے

کوئی بنا راہیں رت جگ ددی سب جگ مرن ہار
کوئی آنکھیں کوئی پیچھے پنتھ لگے سبتھن چلن ہار

(۲) کلیات شاہی، علی نامہ اور تاریخ حدیقۃ السلاطین کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ دکن میں مرثیہ لحن کے ساتھ پڑھا جاتا تھا۔ یہ مختصر مرثیے سینہ کوبی کے دوران بطور نوحہ پڑھے جاتے تھے ماتم کے اس طرز کی طرف دکنی مرثیہ نگاروں نے اشارے کیے ہیں مثلاً عبداللہ

قطب شاہ کہتا ہے ؂

گھراں میں لوگاں سندے کھڑے کرے کوٹ اپنے سینے دریغا
الادے لکھو دآگ بھونک سلگا کریں گے بھر بھرا گن میں ماتم

یاد. جہی کہتا ہے ؂ پاتاں دونوں سندے رہیں ماتم عجب سندھ کری

غزل مرثیہ خوانی کے واسطے اس لیے بھی موزوں تھی کہ اس میں سینہ کوبی سے ہم آہنگی پیدا کرنے کو ذاتی موسیقی موجود تھی جو غزل کے ہر شعر کے ساتھ اپنا اثر دکھا کر ختم ہو جاتی۔ اکثر دکنی شعراء نے مسلسل واقعات نظم نہیں کیے تھے اس لیے بھی اس اختصار پسندی کو غزل کی ریزہ کاری نے خوب نبا ہا۔ دکنی مرثیوں کے اجمال کو غزل کی ہیئت راس آئی اور اکثر دکنی شعراء نے اسی ادبی تشکل میں مرثیے کہے۔ لیکن دکنی شعراء نے ہیئت میں جدت طرازی سے کام لینے کی بھی کوشش کی ہے۔ وجہی نے غزل کے سانچے کو اپنایا لیکن اس میں ہیئت کا تھوڑا سا تنوع اس طرح پیدا کر دیا ہے کہ غزل کے مطلعے کو ترک کر کے ایک مختلف القافیہ شعر سے اس کا آغاز کیا ہے۔ ملک خوشنود نے بھی ہیئت کا یہی تجربہ کیا ہے۔ مرثیے کی مقررہ ہیئت میں ایک اور جدت ملک خوشنود نے یہ کی کہ دونوں مصرعوں کے درمیان لفظ "آہ" زائد کر دیا ہے اور ہر مصرعہ ثانی کے آخر میں لفظ "اللہ" ایک رکن کے طور پر بڑھا دیا ہے جس کا مقصد لحن سے مرثیہ خوانی کے دوران ماتمی لَے کو تیز کرنا اور اثر آفرینی اور سوز و گداز میں اضافہ کرنا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس طرح درمیان میں مختصر سے الفاظ ادا کرنے سے موسیقیت میں بھی اضافہ ہوتا ہے کیونکہ جیسا کہ اس سے قبل کہا جا چکا ہے دکن میں مرثیے لحن میں پڑھے جاتے تھے چنانچہ ہاشمی کہتا ہے ؂

سُن ہاشمی جو مرثیہ پرسوز گاتے تے عجب
انگشت حیرت مکھ منے لیوے اپس کے الوری

مرتضیٰ کے بیشتر کلام میں مرثیے کی شعری ہیئت میں تنوع پیدا کرنے کا رجحان نمایاں ہے اور اس نے مروجہ طرز سے انحراف کیا ہے افضل نے مخمس ترجیع بند کی شکل میں اپنا رثائیہ کلام پیش کیا ہے اور شاہ قلی خاں شاہی نے مربع ترکیب بند کی شکل میں۔ بیجاپور کے مشہور مرثیہ نگار مرزا نے حضرت حر کی شہادت کا مرثیہ قصیدے کی شعری ہیئت میں نظم کیا۔

(۳) دکنی شعرا نے مرثیے کے موضوعات کو بھی اپنے مخصوص انداز میں ڈھال لیا ہے اور یہ صنف جو بکا اور بین کے لیے مخصوص ہے، بعض دکنی شعراء کے یہاں اصلاح نفس، پند و موعظت اور اخلاق آموزی کا وسیلہ بن گئی ہے۔ غلام علی حزنیہ اشعار کے درمیان اخلاقی نکات کی تشریح کی طرف مائل نظر آتا ہے، شاہی مرثیہ اشعار کے ساتھ "وحی" کی روحانی اہمیت کی وضاحت کرتا جاتا ہے اور غواصی خانوادہ رسالت سے اپنی والہانہ وابستگی کا بار بار ذکر کرتا ہے اور وجہی نے مرثیے کے مقررہ موضوعات میں تازگی اور تنوع پیدا کرنے کے لیے اپنے ایک مرثیے میں ایک ایسی محبوبہ کا سراپا پیش کیا ہے جو ماتم حسین میں مصروف ہے۔ وجہی نے اپنے مرثیہ میں اس "سندری" کے حسن سوگوار کا بڑا دلکش مرقع پیش کیا ہے۔

(۴) دکنی مرثیہ نگاروں کے یہاں صنف مرثیہ کے مزاج و آہنگ اور اس کے موضوعات کی نوعیت اور فنی لوازم کا ایک مخصوص تصور موجود تھا۔ وہ مرثیہ نگاری کے سلسلے میں "حسن فروغ شمع سخن" کو دل گداختہ کی دین تصور کرتے ہیں۔ دکنی شعراء مرثیہ نگاری کے لیے سوز و گداز، اثر آفرینی، طبعی مناسبت اور عقیدت مندی کو ضروری سمجھتے ہیں۔ دکنی شعراء کے یہاں یہ صنف گریہ و بکا کے مذہبی مقصد کے تحت پیش کی جاتی تھی، شعری محاسن کے اظہار یا نمود فن، استادانہ کمال کے مظاہرے اور عرض ہنر کی غرض سے نہیں۔ دکنی شعراء مرثیے کو ثواب دارین حاصل کرنے کا وسیلہ تصور کرتے ہیں اور اسے "خون جگر" سے تحریر کرنا چاہتے ہیں

عابد توں مرثیے جتے لکھتا سو لکھ اتال
خون جگر سوں دل کی بھری سو دوات ہے — عابدؔ

او سرخرو ہو صف میں قیامت کے اوٹھے گا
جن خون جگر آج یو ماتم سوں پیا ہے — شاہیؔ

(۵) دکنی مراثی میں بعض تہذیبی میلانات اور ثقافتی مظاہر کی طرف بھی اشارے کیے گیے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ دکن میں تعزیہ داری کسی خاص طبقے اور مذہب سے مخصوص نہیں تھی بلکہ امیر غریب ہندو مسلم، رعایا اور بادشاہ سب نے اسے ایک تہذیبی ورثے کے طور پر قبول کر لیا تھا اور اس حقیقت کی مختلف دکنی تاریخوں سے تصدیق ہوتی ہے۔

غواصی دکن کی مشترکہ تہذیب اور عزاداری کی تقریبات میں مختلف مکاتیب خیال سے تعلق رکھنے والے افراد کے باہم شیر و شکر ہونے کی روایت کے بارے میں کہتا ہے ؎

بج باج آج ہندو مسلمان کے لکھن

دستا ہے خراب یو سنسار یا حسین

"تاریخ جنوبی ہند" کے مورخ محمود خان محمود نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ "رسوم عزاداری" میں دکن کے مسلمانوں نے ہندوؤں اور بالخصوص مراہٹوں کے طریقے اپنائے تھے۔" [۱]

اس دکنی مرثیہ نگاری میں روایتیں نظم کرنے کا رجحان نہ ہونے کے برابر ہے۔ دورِ ما بعد کے بعض مرثیہ نگاروں نے اس میں کمال حاصل کیا۔ محمد قلی قطب شاہ کے ایک مرثیے میں روایت نظم کرنے کی اولین کوشش اپنی جھلک دکھاتی ہے۔

دکنی مرثیوں کے بارے میں بالعموم یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ان میں تسلسل کا فقدان ہے جس کا ایک سبب غزل کی ہیئت کا استعمال بھی ہے۔ جس کے موضوعات میں ربط و تسلسل نہیں ہوتا اور ہر شعر اپنے طور پر ایک آزاد اکائی ہوتا ہے۔ لیکن بعض دکنی مرثیہ نگاروں نے تسلسل مضامین کی طرف بطورِ خاص توجہ کی ہے۔ بیجاپور کے مرثیہ نگاروں کے استثنائیہ کلام میں مسلسل مرثیہ نگاری کی مثالیں یقیناً کم نظر آتی ہیں جبکہ گولکنڈے کے مرثیہ نگاروں کے مراثی میں تسلسل کا فقدان نظر نہیں آتا۔ محمد قلی قطب شاہ، عابد اور احمد گجراتی وغیرہ کے مرثیے اس سلسلے میں بطورِ خاص قابلِ ذکر ہیں مسلسل مرثیہ گوئی کی ایک کامیاب کوشش ہمیں احمد گجراتی کے کلام میں نظر آتی ہے احمد گجراتی کا مرثیہ دوسرے اکثر دکنی شعراء کے مرثیوں کے برخلاف سرخی سے بھی مزین نظر آتا ہے اور اس کا عنوان "قصہ حضرت علی اکبر" تحریر کیا گیا ہے۔ یہ مرثیہ کتب خانہ سالار جنگ کی ایک قدیم بیاض میں محفوظ رہ گیا ہے۔[۲] احمد گجراتی کے اس مرثیے کے مطالعے سے اس خیال کی بھی تردید ہوتی ہے کہ چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت اور بین جو مرثیے کے اجزائے ترکیبی سمجھے جاتے ہیں دورِ ما بعد میں شمالی ہند کے شعراء کے اضافے نہیں ان سے

۱۔ محمود خاں محمود۔ تاریخ جنوبی ہند۔ صفحہ ۲۷۴

تین سو سال قبل ایک دکنی مرثیہ نگار نے اپنے محدود لفظی خزانے اور اظہار کے ناتراشیدہ پیکروں کی مدد سے مرثیے کے ان تمام اجزائے ترکیبی کو بڑے سلیقے اور اعتماد کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اردو مرثیے کی تاریخ میں پہلی بار یہ اجزائے ترکیبی اپنے حقیقی خدوخال کے ساتھ دکنی شعراء کے کلام میں ابھرتے نظر آتے ہیں اشرف کی 'نو سرہار' میں ان اجزائے مرثیہ کی ایک دھندلی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ لیکن یہی اجزاء احمد گجراتی کے مجموعہ کلام میں زیادہ واضح ہو کر اجاگر ہوئے ہیں۔ قصہ حضرت علی اکبر میں احمد گجراتی نے علی اکبر کی خیمہ سے روانگی۔ عزیز و اقارب سے رخصت، انکا سراپا، میدان جنگ میں آمد، رجز خوانی، معرکہ آرائی اور شہادت کے واقعات بڑے مربوط اور ڈرامائی انداز میں سلسلہ وار نظم کئے ہیں احمد گجراتی نے اپنے مرثیے میں تاریخی حقیقت پسندی سے کام لینے کی کوشش کی ہے میدان جنگ میں علی اکبر سے نبرد آزمائی کرنے والوں کے نام احمد گجراتی نے طارق، عمر ابن طارق، مصارع اور نمیر بتائے ہیں یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ دکنی مرثیہ میں مکالمے کا استعمال بھی سب سے پہلے احمد گجراتی نے کیا تھا۔ ؎

علی اکبر آ کر کہے اے پدر ؞ نہ جانوں رضا دے مجے رن اُپر
دھرے سر چرن پر کتے نا مدار ؞ مجھے چھوڑ جاتا کدھر توں سوار
کہے جا کے ماروں گا وہ دندیاں ؞ چلادوں گا اُن کے لہو سوں ندیاں

دکنی مرثیوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ ان قدیم شعراء کے ذہن میں ہیرو کے خیمہ گاہ میدان جنگ تک آنے اور پھر معرکہ آرائی کے بعد جام شہادت نوش کرنے تک کے واقعات اور اجزائے مرثیہ جن مختلف مراحل اور مناظر کے ترجمان ہیں ان کا ایک دھندلا سا ڈرامائی خاکہ ضروری موجود تھا۔

بیجاپور کے مرزا نے مرثیے میں بعض اضافے کیے۔ اس نے موضوعات کی پیش کشی میں بڑی انفرادیت کا ثبوت دیا ہے۔ مرزا کے طویل مرثیوں کے تمہیدی حصے میں پس منظر کے طور پر مرثیہ کے مزاج سے مطابقت رکھنے والے بعض منتخب مضامین بھی نظم کئے گئے ہیں مثلاً شہادت کی تعریف، یا خاصان خدا کی آزمائش میں مبتلا ہونے کا ذکر وغیرہ۔ مرزا نے اس سلسلے میں اخلاقی نکات اور زندگی کی ابدی قدروں کی طرف بھی اشارے کیے ہیں

مرزا کو رزمیہ مناظر کی مرقع کشی پر بھی قدرت حاصل ہے اور وہ ڈرامائی انداز میں مکالموں کے ذریعے سے ایک مخصوص فضا پیدا کرنے پر قادر نظر آتا ہے مختصر یہ کہ اپنے بعد کے ادبی رجحانات کے تناظر میں مرزا نے مرثیہ نگاری کو تہذیبی اور شعری اعتبار سے ایک نیا مزاج اور رنگ و آہنگ عطا کیا۔ احمد گجراتی مرزا اور عابد شاہ وغیرہ نے شمالی ہند کے مرثیہ نگاروں کے لیے ایسی زمین تیار کر دی جس پر بعد میں عالیشان قصر تعمیر ہوئے۔

۰۰۰

پروفیسر اکبر حیدری کشمیری

اردو مرثیہ لکھنؤ میں (قبل انیسؔ و دبیرؔ)

اودھ میں فیض آباد میں، نواب صفدر جنگ کے عہد وزارت میں مرثیہ گوئی کا آغاز ہوا۔ نواب موصوف کی بیوی صدر جہاں بیگم صاحبہ (والدۂ نواب شجاع الدولہ بہادر) نے ۱۱۶۳ھ میں ایک امام باڑہ تعمیر کیا۔ نواب شجاع الدولہ نے بھی اپنی بیوی اُمۃ الزہرا بہو بیگم صاحبہ کے لئے اپنے حرم سرا موتی محل میں ماشہ اندرا امام باڑہ بنایا۔ جواہر علی خان خواجہ سرا جن کے محل "تعمیر جواہر" کی تعریف میں مثنوی کہی کہ انھوں نے بھی ایک عظیم امام باڑہ تعمیر کیا جو آج تک فیض آباد میں موجود ہے اور لوگوں کے علاوہ نواب سرفراز الدولہ حسن رضا خاں نے بھی امام باڑہ تعمیر کیا۔ سوداؔ نے اس میں علم اُستادگی کی تاریخ کہی۔ اس کے تاریخ ۱۱۸۲ھ ہجری برآمد ہوتے ہیں۔ یہ ہے:

تاریخ — سر تیرے سایہ اس علم کا ہے "۱۱۸۳ھ"

سوداؔ نے فیض آباد میں ہی مرثیہ کہنا شروع کیا تھا۔ اُن کے علاوہ جو لوگ مرثیے کی طرف متوجہ ہوئے تھے اور مرثیے کہتے تھے، اُن میں سے چند لوگ یہ ہیں:

مرزا پناہ علی بیگ افسردہؔ، میر امانیؔ، میاں قلندر بخش جرأتؔ، میر حسنؔ، مرزا اسکو بیگ ذیشانؔ، میر محمد علی صبرؔ، خلیفہ محمد علی سکندرؔ، اشرف علی خان فغاںؔ، نذر علی گمانؔ، اکبر علی متجسسؔ، مرزا گدا علی گداؔ۔

نواب شجاع الدولہ کے انتقال کے بعد جب نواب آصف الدولہ (متوفی ۱۲۱۲ھ) نے لکھنؤ کو اپنا دارالخلافہ بنایا تو اُن کے ساتھ مرثیہ گو کا ایک قافلہ لکھنؤ آیا۔ نواب موصوف نے ۱۱۹۰ھ میں شہرۂ آفاق امام باڑہ بنایا، جو آج کل بڑے امام باڑے اور آصفی امام باڑے کے نام

مشہور ہے۔ اُن کے عہد میں یہاں بڑی دھوم دھام سے مجلسیں ہوتی تھیں اور مشہور و معروف شاعر پڑھتے تھے۔ خود نواب مرحوم تین سال تک ان مجلسوں میں شرکت کرتے رہے اور شعراء کے دامنِ دل کو مرثیہ کی طرف کھینچتے رہے۔

اُردو مرثیہ لکھنؤ کی تہذیب و تمدّن کی جان ہے۔ اسے دنیائے ادب میں ایک انفرادی مقام حاصل ہے۔ جتنا لٹریچر اس صنفِ ادب کے ذریعے عالمِ وجود میں آیا ہے، اس کی نظیر ملنا دشوار ہے۔ لکھنؤ کے مذہبی ماحول نے عزاداری کے ساتھ ساتھ مرثیہ گوئی کے ذریعہ سے قومی یکجہتی میں چار چاند لگا دیے۔ مسلمانوں کے دوش بدوش ہندوؤں نے بھی مرثیہ گوئی میں نمایاں حصّہ لیا۔ یہ لوگ بھی مجلسیں کرتے تھے اور امام باڑے زرِ کثیر صرف کرکے بنواتے تھے۔ ان میں راجہ جھاؤ لال، راجہ ٹکیت رائے اور راجہ میوارام وغیرہ مشہور ہیں۔ (تفصیلات کے لیے راقم الحروف کی کتاب "اودھ میں اُردو مرثیے کا ارتقاء" ملاحظہ فرمائیے) ذیل میں چند شعراء کا ذکر کیا جاتا ہے۔ ان میں وہ قافلۂ شعراء بھی درج ہے جو فیض آباد سے دارالخلافہ کی منتقلی کے موقعہ پر نواب آصف الدولہ کے ہم رکاب تھا۔ ان شعراء کے سیکڑوں غیر مطبوعہ مرثیوں کے مخطوطے راقم کی نظر سے جناب سید مسعود حسن رضوی، جناب راجہ صاحب محمود آباد، جناب سید محمد رشید صاحب آف جعفر منزل امین آباد لکھنؤ اور خدا بخش لائبریری پٹنہ کے کتب خانوں میں گزرے ہیں۔ یہ سب مرثیہ گو انیسؔ و دبیرؔ سے پہلے تھے۔

مہدی علی خاں آباد۔ مرزا حسین علی خاں اثرؔ، میر احسان علی احسانؔ، غلام اشرف اشرفؔ، مرزا آغا خاں آغاؔ۔ میر بنیاد علی بیگ افسردہ، میر شیر علی افسوسؔ، راجہ الفت رائے الفتؔ، بشیرؔ، محمد علی تنہا، مرزا علی تجملؔ، محمد تقی عرف میر گھاسی تخلص تقیؔ، مرزا ثابت علی بیگ ثابتؔ، میر حسن حسنؔ، میر حیدری حیدریؔ، میر خلیقؔ، خادم میاں دلگیرؔ، خلیفہ محمد سکندرؔ، میر زندہ علی شریفؔ، مرزا مغل غافلؔ، مرزا مغل فریادؔ، مرزا جعفر علی فصیحؔ، مرزا گدا علی گداؔ، کنور سین مضطرؔ، کنور دھنپت رائے محبؔ، اکبر علی خان مقبلؔ، میر تقی میرؔ، نور الاسلام منتظرؔ، ناظمؔ، ہلاس رائے رنگینؔ، سروپ سنگھ دیوانہ، مرزا رجب علی بیگ سرورؔ نے اپنی کتاب فسانۂ عجائب سالِ تصنیف ۱۲۴۰ھ / ۱۸۲۴ء میں لکھنؤ کے جن مرثیہ گو شعراء کا ذکر کیا ہے اور جو اس وقت مشہور و معروف ہو چکے تھے، وہ یہ ہیں :-

احسانؔ، افسردہ، خلیقؔ، دلگیرؔ، سکندرؔ، ضمیرؔ، فصیحؔ، گداؔ، ناظمؔ۔ ان لوگوں کے مرثیوں کی

تفصیلات یہ ہیں :-

(۱) **احسان** : احسان کے مراثی غیر مطبوعہ ہیں۔ ان کے ۱۰۸ مرثیے ہمارے مطالعہ میں رہے ہیں، اکثر و بیشتر مرثیے جناب سید مسعود حسن رضوی کے ذخیرہ مراثی میں موجود تھے۔ اب یہ تمام مرثیے آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں منتقل ہو چکے ہیں۔ یہ سبھی مرثیے مسدس میں ہیں اور بندوں کی تعداد ۳۰ سے ۴۰ تک ہے۔ کچھ مرثیے رشید صاحب کے پاس بھی ہیں۔ ذیل میں وہ ۳۴ مرثیے پیش کیے جاتے ہیں جن کے ساتھ تاریخ کتابت بھی درج ہے۔ سب سے پرانا مرثیہ سنہ ۱۸۰۲ء کا مکتوبہ ہے۔

(۱)	جب کربلا میں اتری سواری حسین کی	۳۵ بند	سال کتابت سنہ ۱۲۰۷ھ / ۱۸۱۳ء

اس پر بہادر علی کی مہر ہے جس پر سنہ ۱۲۶۶ھ کندہ ہے

(۲)	کربلا میں جمع ہیں ایام زیارت مشہور	۳۲ بند	۲ ررجب سنہ ۱۲۲۹ھ / ۱۸۱۳ء
(۳)	آج ہے عازم میدان حسین ابن علی	۳۲ "	۵ رجمادی الثانی سنہ ۱۲۳۰ھ
(۴)	علم حسینؑ کا عباس جو اٹھاتا تھا	۳۳ "	۶ رجمادی الثانی سنہ ۱۲۳۰ھ
(۵)	یارو کسی کے غم کی کسی کو خبر نہیں	۳۲ "	سنہ ۱۲۳۰ھ
(۶)	شہہ کا گھوڑا جو لہو مونہہ پہ لگائے آیا	۳۲ "	۶ رجمادی الثانی سنہ ۱۲۳۰ھ
(۷)	گھوڑے سے گرا خاک پہ جب قرم علی اکبر	۳۴ "	۲ رربیع الثانی ۱۲۳۴ھ ۱۸۱۸ء
(۸)	جنت میں اک شہید گیا سر کٹا ہوا	۳۲ "	۱۲۳۴ھ (۱۸۱۸ء)
(۹)	بانو کہتی ہیں اصغر جانی کب تم گھر میں آؤ گے	۲۲ "	۱۲۳۸ھ (۱۸۲۲ء)
(۱۰)	سکینہؑ کہتی تھی سلطان بابا	۳۲ "	۱۲۴۵ھ (۱۸۲۹ء)
(۱۱)	جس گھڑی عباسؑ نے شہ کا اٹھایا علم	۳۲ "	۴ رشوال ۱۲۴۵ھ
(۱۲)	اے مومنو بلند نسب مرتضیٰ علیؑ	۳۲ "	شوال ۱۲۴۷ھ ۱۸۳۱ء
(۱۳)	جس دم شب اخیر سکینہ ستم زدی	۳۲ "	۲۸ شعبان ۱۲۵۲ھ ۱۸۳۶ء
(۱۴)	یارو مشکل ہے نہایت طاعت پروردگار	۳۸ "	۵ رذی الحجہ ۱۲۵۷ھ (۱۸۳۶ء)
(۱۵)	جب حسینؑ ابن علیؑ صاحب تسلیم و رضا	۳۴ "	۲۵ محرم ۱۲۶۰ھ (۱۸۴۱ء)

(۱۶)	سونی پڑی ہے نگری مدینہ کی بن حسینؑ	۳۵ بند	۱۲۶۰ھ (۱۸۴۴ء) نسخۂ دیگر، ۳۷ بند راجہ صاحب محمود آباد مالک و مرتب مظفر الدولہ مکتوبہ ۱۲۶۱ھ
(۱۷)	کہتی تھی فاطمہؑ مرا گل بدن حسینؑ	۳۲"	۱۲۶۰ھ (۱۸۴۴ء)
(۱۸)	جب شام شہر شام میں پھولی تو بل کے ہاتھ	۳۵"	۵ رجب ۱۲۶۰ھ (۱۸۴۴ء)
(۱۹)	آج صغراؑ یوں مدینے میں ہے روتی بھر کے نین	۳۶"	۴ رجب ۱۲۶۰ھ تصنیف شیخ احسان
(۲۰)	ہے آج اے محبو محرم کی چاندرات	۳۶"	۱۲۶۱ھ
(۲۱)	جب خوں میں ڈوبا سید گلگوں قبا حسینؑ	۴۶"	۶ شوال ۱۲۳۲ھ
(۲۲)	غم حسینؑ ہے اے مومنو اثر رکھتا	۳۲"	۱۲۳۷ھ
(۲۳)	بدشت ماریہ پہنچے جو ہیں امام حسینؑ	۳۵"	۱۲۳۷ھ
(۲۴)	طاؤس بن کے تیروں سے آیا تھا ذوالجناح	۳۷"	۱۲۳۷ھ
(۲۵)	ایک نقل اور معجزہ ایسا ہے پُراثر	۳۶"	۱۲۳۷ھ
(۲۶)	زینبؑ نے مدینے کا جس وقت نگر دیکھا	۳۸"	۱۲۳۷ھ
(۲۷)	جب مدینے سے چلا دلبند ختم المرسلیں	۳۳" (۲ نسخے)	۱۲۴۰ھ
(۲۸)	لیتا ہے فاطمہ کے جو پیارے کا تعزیہ	۳۱"	غرہ ماہ ذی الحجہ ۱۲۴۴ھ
(۲۹)	یارو نبیؐ کا ایک مدینے میں باغ تھا	۳۳"	۱۲۴۵ھ
(۳۰)	موئی جو خانۂ زنداں میں دختر شبیرؑ	۳۶"	۴ رجب ۱۲۶۱ھ
(۳۱)	ایک نقل اور معجزہ ایسا ہے پُراثر	۳۱"	جمادی الاول ۱۲۶۱ھ
(۳۲)	دردمند و درد کی دارو کسی کو یاد ہے	۳۲"	۲۴ ذی الحجہ ۱۲۶۲ھ
(۳۳)	ہوئی محبو شب قتل کی سحر جو نمود	۳۲"	۹ ذی القعدہ ۱۲۳۶ھ
(۳۴)	عباس علیؑ جس گھڑی میدان میں اترے	۳۵"	۱۳ رجب ۱۲۶۷ھ
(۳۵)	جب باپ کے فراق میں صغرا جگر جلی	۳۲"	۱۲ ذی القعدہ ۱۲۶۷ھ
(۳۶)	جب کوفیوں نے مسلم مظلوم کو گھیرا	۳۵"	۱۶ ذی الحجہ ۱۲۸۱ھ

(۳۷)	جگر میں جب ہوا عابد کے دردِ بے پدری	۳۳ بند		۲۰ ذی الحجہ ۱۲۸۳ھ
(۳۸)	آج میدانِ شہادت میں اکیلا ہے حسینؑ	۳۳ ″	(۲ نسخے)	۲۸ رمضان ۱۲۶۱ھ
(۳۹)	اے مومنو جو فاطمہؑ کا نور نظر تھا	۳۳ ″		جمادی الثانی ۱۲۶۱ھ
(۴۰)	جب پہنچا کربلا میں مدینے کا شہسوار	۳۵ ″		۲۲ محرم ۱۲۶۱ھ
(۴۱)	جب بانو گئی سید الشہدا کو بیاہی	۳۵ ″		۲۲ محرم ۱۲۶۱ھ
(۴۲)	جب کہا زین العبا نے سبطِ پیغمبر کہاں	۳۱ ″		۲ رجب ۱۲۶۱ھ
(۴۳)	یارو جو ہوا اکیلا نہ روئے تو کیا کرے	۳۵ ″		۲۷ شوال ۱۲۶۱ھ میر واجد حسین

(۲) افسردہ

مرزا پناہ علی بیگ نام افسردہ تخلص، اپنے زمانے میں بڑے ممتاز اور صاحب اقتدار تھے۔ وہ نواب بہو بیگم صاحبہ (متوفی ۱۲۳۰ھ) کے معتمدِ خاص اور وکیل تھے اور ان کے لیے ماہانہ ایک سو روپے کا وظیفہ بھی مقرر کیا تھا۔ افسردہ بسیار گو تھے۔ عمر بھر مرثیے کہتے رہے۔ ایک مرثیے میں کہتے ہیں کہ ؎

در آیا جو حسینؑ و حسنؑ کے ماتم میں   اُٹھائے نوح کے طوفان دیدۂ نم میں
کہا ہے مرثیہ پینتیس سال اس غم میں   کیا قیاس جو اک روز غم کے عالم میں
تو جس نے دفترِ ماتم کی ابتدا پائی
حسنؑ حسینؑ کے غم کی نہ انتہا پائی

دیوان افسردہ: یہ سلاموں کا مجموعہ ہے۔ اس کا نام "دیوان دار السلام" ہے اور یہ متن میں ہے۔ ایک اور دیوان حاشیے پر ہے۔ اس کا نام "باب السلام" ہے۔ "دار السلام" میں ۷۴۶ اور "باب السلام" میں ۳۷۳ سلام ہیں۔ دونوں دواوین میں کل ۱۱۱۹ سلام ہیں۔ کل اوراق ۵۲۵ ہیں۔ متن میں ۱۳ شعر اور حاشیے میں ۲۳ مصرعے ہیں۔ ورق ۵۲۵ ب میں ~~۱۲۲۳~~ ہجری (۱۸۰۸ء) کی تاریخ کتابت درج ہے۔ ترقیمہ یہ ہے:-

"خاتمۂ دیوان دار السلام من تصنیف پناہ علی المتخلص بہ افسردہ در سال یک ہزار دو صد و بست و سہ ہجری در بلدۂ لکھنو بخط خام احقر العباد

سید خیرات علی تحریر یافت"

ورق ۵۲۶ الف میں یہ تاریخ بھی درج ہے ؎

چو تاریخ جستم بہ شہر علوم | ندا شد ز ابواب خیر الانام
بہ امداد اسمأ اثنا و عشر | گو [illegible] دار السلام

۱۲ — ۱۲۱۱ — سنہ ۱۲۲۳ھ

افسردہ کا سارا کلام غیر مطبوعہ ہے۔ جناب سید مسعود حسن رضوی کے کتب خانے میں افسردہ کے مراثی کی تین ضخیم جلدیں ہیں۔ ان کی تعداد ۳۲۶ ہے۔ ان میں مکررات بھی شامل ہیں۔ یہ تمام مرثیے مسدس میں ہیں۔ اکثر مرثیوں میں بندوں کی تعداد ۴۰ اور ۵۰ کے درمیان ہے۔ صرف ایک میں ۶۰ بند ہیں۔ ۲۵ مرثیوں پر تاریخ کتابت بھی درج ہے۔ تاریخ کتابت کے لحاظ سے مرثیہ: "جب سو گئی در خانۂ زندان سکینہ" ۴ بند سب سے قدیم ہے۔ اس پر ۱۲۰۹ھ کا سال درج ہے۔ اس کے علاوہ سید باقر علی اور میر احمد علی کی دو مہریں بھی ہیں۔ ان میں بھی ۱۲۰۹ھ کا سال لکھا ہے۔ جن مرثیوں پر تاریخیں ہیں وہ یہ ہیں:

(۱) جب سو گئی در خانۂ زندان سکینہؑ — ۴ بند — سنہ ۱۲۰۹ھ

(۲) لکھے ہے راوی کہ ظہری تھا دو ستدار رسول — ۴۱ " — سنہ ۱۲۱۲ھ (نسخہ ثانی سنہ ۱۲۲۰ھ)

(۳) فاطمہ زہرا کو الفت باپ سے تھی جو مدام — ۳۴ " — ۵ ربیع الثانی سنہ ۱۲۲۰ھ

(۴) جب قتل کربلا میں ہوا شاہ نامدار — ۳۸ " — سنہ ۱۲۲۰ھ پناہ علی بیگ تخلص افسردہ لکھا ہے

(۵) خبر حسینؑ کی جس دم بتول نے پائی — ۳۶ " — سنہ ۱۲۲۰ھ

(۶) ہے روایت فاطمہؑ محشر میں ہو جب دادخواہ — ۳۳ " — سنہ ۱۲۲۰ھ

(۷) یوں روایت ہے کہ ذکر یہ نبی عالی مقام — ۳۵ " — سنہ ۱۲۲۰ھ

(۸) مومنو شبیرؑ کی جو تعزیہ داری کرے — ۳۴ " — ۹ شعبان سنہ ۱۲۲۱ھ (نسخۂ دیگر ۱۲۲۳ مرزا مہدی بیگ)

(۹) جب ہوا صبح شہادت کا گریباں چاک چاک — ۳۵ " — سنہ ۱۲۲۳ھ

(۱۰)	زخم جب دل پہ ہوگیا دل وہ ہے دل کی طرح	۳۰ بند	سنہ ۱۲۲۴ھ نواب نبی بیگم صاحبہ کی مہر بھی ہے۔
(۱۱)	بنی علی کی ہے اولاد سب حیم وکریم	۳۱ "	۶ جمادی الاول ۱۲۲۵ھ بقلم سید اکبر علی
(۱۲)	خوشبوے گلوں کی جو لطافت ہے سو مشہور	۳۶ "	سنہ ۱۲۲۶ھ
(۱۳)	بنی علی کی ہیں اولاد سب رحیم وکریم	۳۱ "	سنہ ۱۲۲۸ھ
(۱۴)	جب وطن سے بے وطن ہونے لگا سبط نبی	۴۲ "	سنہ ۱۲۳۲ امانی بیگم کی مہر
(۱۵)	ایک دن مظہر انوار رسول الثقلین	۴۱ "	سنہ ۱۲۳۲ھ " " "
(۱۶)	جب وطن سے بے وطن ہونے لگا سبط نبی	۴۲ "	سنہ ۱۲۳۲ھ (نسخۂ دیگر)
(۱۷)	عزیز و ہجر یوسف کا دل یعقوب سے پوچھو	۴۱ "	سنہ ۱۲۳۲ھ امانی بیگم
(۱۸)	جب بعد قتل لاشۂ سرور پہ آئیاں	۲۰ شعر	سنہ ۱۲۳۲ھ امانی بیگم
(۱۹)	جبکہ عباسؑ کی دریا پہ سواری آئی	۳۸ بند	سنہ ۱۲۳۲ھ مہر ہیں میر حسن خاں بہادر کنندہ ہے
(۲۰)	خانہ زاد حق کی جس دم خانہ آبادی ہوئی	۳۸ "	سنہ ۱۲۳۲ھ امانی بیگم
(۲۱)	راضی رضا پہ ہوگئے جب ابن امیر المومنین	۳۹ "	سنہ ۱۲۳۲ھ
(۲۲)	ہے روایت فاطمہؑ محشر میں ہو دادخواہ	۴۰ "	۱۲۳۵ھ (مرزا حسن علی خاں کی مہر ہے)
(۲۳)	کرے ہے خلق یتیموں کی ناز برداری	۳۲ "	۹ جمادی الثانی سنہ ۱۲۳۶ھ
(۲۴)	وطن میں جس گھڑی زین العبا لے کر حرم آیا	۳۲ "	۱۲۴۲ھ
(۲۵)	خبر حسینؑ کی جس دم بتوں نے پائی	۴۰ "	۱۲۵۴ھ

افسردہ کے کچھ مراثی جناب راجہ صاحب محمود آباد، جناب رشید صاحب لکھنو اور خدابخش پٹنہ کے کتب خانوں میں موجود ہیں۔ افسردہ نے اکثر مرثیوں میں چہرے یا تمہید کے بجائے واقعات کا سلسلہ بیان کیا ہے۔ انھوں نے رجز، رخصت، جنگ، شہادت اور بین کے مضامین موثر طریقے سے بیان کئے ہیں۔

افسردہ کی زبان صاف ستھری اور بامحاورہ ہے۔ ذیل میں پہلے مرثیے مکتوبہ ۱۲۰۹ھ کا مطلع اور مقطع پیش کیا جاتا ہے:

جب سو گئی درخانۂ زنداں سکینہؑ — اور جاگ اٹھی بادلِ نالاں سکینہؑ
تصویر سی خاموش تھی اس آن سکینہؑ — کیا بولے کہ سکتے میں تھی نادان سکینہؑ
تکیے پہ جو گردن تھی جھکی رہ گئی اس کی
نرگس کی طرح آنکھ کھلی رہ گئی اس کی

مقطع ؎

سمجھا کے اسے لے گئے درخانۂ زنداں — معلوم وہ گھر اور بھی ہونے لگا ویراں
جس جا تھا سکینہؑ کا مکاں بیٹھ کے سب واں — مونہہ ڈھانک کے رونے لگے با نالہ و افغاں
افسردہ کسے تاب ہے اس دردو الم کی
چھاتی تو دو پارہ ہوئی اس غم سے قلم کی

افسردہ کا ترجمہ مولوی کریم الدین نے طبقات شعرائے ہند م ۱۸۴۷ء میں کیا ہے اور ان کے ایک مرثیے کے چار بند نقل کئے ہیں۔ لیکن صاحب تذکرہ کو افسردہ کا نام معلوم نہیں ہو سکا۔ وہ لکھتے ہیں:

"افسردہ تخلص ایک شاعر کا ہے جس کا نام معلوم نہیں۔ مگر اتنا دریافت ہوا ہے کہ یہ شاعر مرثیہ گوئی میں اپنے وقت میں ہم عہدوں پر سبقت لے گیا تھا۔ اور بہت درد آمیز مرثیہ کہتا تھا۔ بہت سے مرثیے عاجز نے اس نے دیکھے۔ اس کے مرثیے میں رقعت بہت ہے اور مضامین بھی اچھے اچھے باندھتا ہے"۔

(۳) سکندر

خلیفہ محمد علی نام، سکندر تخلص، عرف خلیفہ سکندر۔ انشاء اللہ خاں انشا انھیں سعد اللہ سکندر اور شاہ کمال شیخ سعد اللہ سکندر لکھتے تھے۔ میر حسن انھیں اپنے تذکرہ میں میاں سکندر اور عرفیت گھسیا لکھتے ہیں۔ سکندر پنجابی الاصل تھے۔

پنجاب سے سفر کر کے دلی آئے اور یہیں ان کی نشو و نما ہوئی۔ دلی سے پہلے فیض آباد اور پھر لکھنؤ گئے۔ شاہ کمال نے دیباچۂ مجمع الانتخاب میں گدا کے علاوہ فیض آباد کے جن شاعروں کا ذکر کیا ہے ان میں حسرت، سودا، شاہ واقف، جرأت کے علاوہ سکندر کا نام بھی درج ہے۔ یہ سبھی لوگ مرثیہ کہتے تھے۔ کمال مدعی ہیں کہ لکھنؤ میں ان کی ملاقاتیں سکندر سے ہوتی تھیں اور لکھنؤ سے ہی سکندر حیدر آباد گئے تھے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

"بافقیر لکھنو اکثر ملاقات می شود۔ در ہمیں شہر حیدر آباد از لکھنو آمدہ"

سکندر عمر کے آخری حصے میں نظام حیدر آباد کی طلب پر لکھنؤ سے حیدر آباد گئے اور وہاں ان کا انتقال بقول صاحب یادگار ضیغم ۱۲۱۵ھ مطابق ۱۸۰۰ء میں ہوا۔ کہتے ہیں کہ حیدر آباد میں ان کی قبر زیارت گاہ عام تھی۔ بقول صاحب مجموعۂ نغز ص۲۹۹ سکندر کی لاش کربلائے معلّیٰ بھیجی گئی تھی۔ مولوی کریم الدین (طبقات شعرائے ہند ص۱۸۱) نادر دہلوی (خزینۃ العلوم ص۱۶۳) اور سرور (عمدۂ منتخبہ ص۴۵) اور شیفتہ (گلشن بیخار قلمی) کی یہی رائے ہے۔

سکندر صاحبِ با کمال مرثیہ گو تھے، میر حسن انھیں "از مرثیہ گویان متاخرین" کہتے ہیں۔ مبتلا لکھنوی کی رائے ہے کہ سکندر مرثیہ گوئی میں "سلیقۂ درست" رکھتے ہیں۔ بقول صاحبِ گلشن ص۱۶۲ سکندر کو مرثیہ گوئی میں کمال اقتدار حاصل تھا اور ان کے مراثی خواص و عوام میں مقبول تھے۔ قاسم (مجموعۂ نغز ص۲۹۹) ان کی مرثیہ گوئی کے قائل و معترف تھے۔ ان کا کہنا ہے کہ :۔

"سکندر مرثیہ گوئی ملکۂ قوی داشت۔ از محمد مسکین دریں فن گوئے سبقت ربودہ۔ مرثیہ ہائے گفتہ در خاک پاک ہندوستان بلکہ در تمام جہاں اشتہار دارند"

سکندر پہلے مرثیہ گو ہیں جنھوں نے اردو کے علاوہ پوربی، پنجابی، بنگالی اور مارواڑی زبان میں بہت ہی مربوط مرثیے کہے ہیں (تذکرۂ شعرائے اردو میر حسن ص۹۳) انشا کہتے ہیں کہ سکندر نے ہر زبان میں مرثیے کہے ہیں۔ انھوں نے دریائے لطافت ص۵۷ میں

مارواڑی زبان کا درج ذیل مصرعہ سکندر سے منسوب کر کے نمونے کے طور پر نقل کیا ہے۔ ؏

"کائیں کہی اب مہاکو شایاں گھنی کٹک چڑھ دہائی چھے"

انشا یہ بھی کہتے ہیں کہ "کٹک" ہرگز اردو کا لفظ نہیں ہے۔ اس لفظ کے بارے میں پہل سعداللہ سکندر مرثیہ گونے کی ہے۔ "کٹک" بھی فتحتین مارواڑی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں فوج یا لشکر"

یہ مرثیہ جناب سید مسعود حسن رضوی صاحب کے کتب خانے میں راقم کی نظر سے گزرا ہے۔ اس میں ۳۰ بند ہیں اور اس کی پیشانی پر "پوربی زبان میں" لکھا گیا ہے۔ مطلع اس طرح ہے۔

کائیں کرے اب مہاکو شایاں کہیں کٹک چڑ دہائی

سکندر کا کلام نایاب ہے۔ ذیل کے مخطوطے ذخیرۂ مسعود حسن رضوی اور راجہ صاحب کے کتب خانے میں موجود تھے، تاریخ کتابت کے لحاظ سے سب سے قدیم مرثیہ ۱۱۹۰ھ کا ہے۔

(۱)	ہے روایت نتر سوار کسی کا تھا رسول	۶۱ بند	۶ نسخے، مسدس۔ مکتوبہ ۲۷ رمضان ۱۲۵۸ھ
(۲)	ایک دن حضرت نبیؐ گزرے جو گورستان میں	۳۳ "	مکتوبہ ۳ رجب ۱۲۶۱ھ
(۳)	بیاہ کے دن سر قاسم پہ جو تیغا لاگا	۲۹ "	نوشتۂ محمد امین قلی خاں در شاہجہاں آباد کٹڑی مسجد فتحپوری ۱۸ ربیع الاول سنہ ۱۸ (۱۱۹۰ھ) جلوس شاہ عالم بادشاہ
(۴)	عباس جب یہ عرض شہ دیں سے کر چکا	۴۳ بند	اس میں سکندر شکوہ کا تخلص ہے
(۵)	بنے قاسمؑ کے سر سہرا بندھائے	۴۴ "	پنج مصرعہ۔ سال کتابت ۱۲۵۴ھ
(۶)	جدیا کھیرا مدینے وا ایجھا ڈ سرور ڈیرے کربل دی آن میندان کے تی	۳۰ "	پنجابی میں
(۷)	سر پیٹ کے زینب روو ہیں ٹوٹ گئی من کی آسا	۳۱ "	سنہ ۱۲۳۰ ۶ ہر بند میں ۸ مصرعے پوربی زبان میں
(۸)	بن کربل ما باتو دکھیا نیر بہاوت ہے	۳۰ "	سنہ ۱۲۵۴ " " "

آخری مرثیے کا پہلا بند پیش کیا جاتا ہے۔ اس کے مالک میر انیس کے شاگرد میر ولایت علی تھے اور ۱۲۵۱ھ میں نسخہ ثانی لکھا گیا۔

بن کربل ما بانو دکھیا نیناں نیر بہاوت ہے   ابن علی کی لوتھ کے اوپر بیاکل ہو ہو جاوت ہے
چھاتی پیٹت انسوا ڈھلکت رورو سناوت ہے   زہرا جی کی بہو پیاری بن سیّاں دکھ باوت ہے
یا حیدرؑ تم ساقی کوثر چلّو اتنا تنک پلاؤ   تس کے مارے بہو تمہاری ترس رہی ہے پیاس بجھاؤ

تم بن مورا کون ہے کا سے مانگوں نیر
کنبہ سگرا کھت گئیو کھیت رہے شبیرؑ

(۴) میر حیدری

بعض لوگوں نے غلطی سے میر حیدری کو قدیم دکنی حیدر یا حیدر شاہ قرار دیا ہے۔ اور انھوں نے ان کا زمانہ ۱۰۶۷ھ/۱۶۵۶ء سے ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ء تک دکھایا ہے۔ مولوی کریم الدین نے طبقات شعرائے ہند میں جو مرثیہ حیدر شاہ کی طرف سے منسوب کیا اور جس کا پہلا مصرعہ یہ ہے۔

عزیزو آج ناموس نبی پر آفت آئی ہے

دراصل میر حیدری لکھنوی کا ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ مولوی صاحب نے حیدر یا حیدر شاہ یا حیدری کا ترجمہ پہلے طبقۂ اوّل میں لکھا ہے اور پھر طبقۂ سوم میں حیدری کا ترجمہ ان الفاظ میں قلم بند کیا ہے ؎

"حیدری۔ ایک شاعر فصیح مرثیہ گو گزرا ہے۔ اس کے مرثیے دیکھنے میں آئے۔ اچھے لکھے ہیں۔ رات دن اس کو اس کا خیال رہتا تھا۔ اچھا کہتا تھا۔ ایک مرثیہ اس کا ۲۶ بند کا دیکھنے میں آیا۔ بہت اچھا تھا۔ آخر بند کے شعر یہ ہیں ؎

تمہارا حیدری ہوں مجھے عقبیٰ حصول ہووے   مرا جو مرثیہ ہوئے میرے والی قبول ہووے

دراصل یہ مرثیہ میر حیدری لکھنوی کا ہے۔ اس میں ۴۳ بند ہیں۔ اس کے کئی قلمی نسخے جناب مسعود حسن کے کتب خانے میں راقم کی نظر سے گزرے ہیں۔ اس کا ایک نسخہ ۱۲۲۷ ہجری کا ہے۔ مسعود صاحب بجا کہتے ہیں۔

"حیدری کا زمانہ صراحت کے ساتھ تو معلوم نہیں۔ لیکن اس کی زبان اس کے سلاموں اور مرثیوں کی شکل ان کی طوالت ان کے مضامین اور ان کی تاریخ کتابت سے اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ میرے سامنے حیدرؔی کا جو کلام موجود ہے اس میں دو سلاموں کی کتابت ۱۲۲۴ھ/۱۸۰۹ء میں ہوئی۔ ان تاریخوں پر نظر کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ تیرہویں صدی ہجری کے ربع اوّل میں حیدری کا کلام مقبول ہو چکا تھا۔ دوسرے قرینے جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے ان کی بنا پر قیاس کہتا ہے کہ لکھنؤ میں مرثیہ گوئی کے پہلے دور میں افسردہ، مقبلؔ، گداؔ، احساؔن کے ساتھ حیدری کا شمار بھی ہونا چاہیے۔"

(نیا دور لکھنؤ مطبوعہ اگست ۱۹۶۳ء)

حیدری کے مراثی غیر مطبوعہ ہیں۔ مجھے ان کے ۳۸ مرثیے دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ ان میں اکثر و بیشتر نسخے ذخیرہ مسعود حسن رضوی میں موجود تھے۔ کچھ مرثیے جناب راجہ صاحب محمود آباد اور خدا بخش لائبریری کی ایک بیاض قدیم میں محفوظ ہے۔ حیدری کا ایک ایسا مرثیہ بھی ملا تھا جس میں ہر بند کے چار مصرعے ایک بحر میں اور بیت دوہے کی شکل میں ہے۔ ذیل میں ان مرثیوں کی فہرست دی جاتی ہے جن کے ساتھ تاریخ کتابت ہے۔ ۱۸۱۲ء کا مرثیہ سب سے پرانا ہے۔

(۱) عزیزو آج ناموس نبی پر آفت آئی ہے	۴۲ بند	سال کتابت ۱۲۲۷ھ/۱۸۱۲ء	حکیم محمد علی باقر
(۲) جس وقت اہل بیت نبی سر کھلے ہوئے	۲۸ "	" " ۱۲۳۳ھ/۱۸۱۷ء	"
(۳) جب ہوئی گردن قلم سیّد مظلوم کی	۳۳ "	" " ۱۲۴۹ھ/۱۸۳۳ء	"
(۴) گیا دریا پہ جب عباس مارا	۴۳ "	" " ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء	"
(۵) جب نبوّت کے چمن کے کٹ گئے نو۱۱	۳۶ "	" " ۱۲۶۰ھ	"

حیدری کے مرثیوں میں جو ہماری نظر سے گزرے ہیں بندوں کی تعداد ۲۸ سے ۴۳ تک کی ہے۔ ذیل میں ایک مرثیے کا مطلع اور مقطع پیش کیا جاتا ہے۔ زبان سلیس اور شگفتہ ہے۔

مطلع

جب نبوت کے چمن کے کٹ گئے سب نونہال — اور گرے بادِ خزاں سے رو بہ میدان قتال
ہو گیا جب مثل گل وہ دامانِ قسمت کے خوں سے لال — تب لگے کہنے وہ ظالم دیکھ مظلوموں کا حال
کٹ چکا سر تو یہاں اک ایک عالی جاہ کا
لوٹ لیجے چل کے اب خیمہ رسول اللہ کا

مقطع

بولے علیؑ لاڈلو کہتے ہو اس دم یہ کیا — راضی رہو اس پہ تم ہوئے جو حق کی رضا
کہہ کر یہ لے کر انھیں روتے پھرے مرتضیٰ — آگے لکھوں غم کا میں حیدری کیا ماجرا
پھر یہی کہتا ہوں آج شاہ سے پھر پھر کے ہیں
مرثیہ کیجئے قبول اے مرے والی حزیں

(۵) خادم

ان کا تخلص ہی معلوم ہوا۔ غالباً خادم علی یا خادم حسین نام ہوگا۔ یہ بھی لکھنو کے تھے۔ ان کے مرثیوں پر حکیم محمد علی باقر اور سید احمد کا نام درج ہے۔ یہ اس زمانے کے مشہور کاتب تھے۔ ان کے ہاتھ کے لکھے ہوئے متعدد مرثیے راقم کی نظر سے گزرے ہیں۔ خادم مرزا پناہ علی بیگ افسردہ، سکندر، ناظم وغیرہ کے ہمعصر تھے۔ ان کی زبان بھی شیریں اور شگفتہ ہے۔ ان کے ذیل کے مرثیے ذخیرۂ مسعود میں موجود تھے۔ ۱۸۱۲ء کا مرثیہ سب سے قدیم ہے۔

(۱)	جب آئی رات شہادت کی تب حسین امام	۴۹ بند	
(۲)	سوار جب ہوا گھوڑے پہ شاہ عرش مقام	۴۴ "	
(۳)	گودی میں ماں کی بی بی سکینہ جو سو گئی	۴۱ "	مکتوبہ سنہ ۱۲۲۷ ہجری
(۴)	ایک دن شبیرؑ کا جھولا جھلاتی تھی بتول	۳۷ "	" سنہ ۱۲۲۷ھ
(۵)	بعد شہادتِ حسین کہتے تھے زین عابدین	۴۱ "	" ۱۲۲۸ھ حکیم محمد علی باقر
(۶)	جہاز آلِ محمدؐ کا رہا جب ناخدا تنہا	۴۱ "	" ۱۲۲۷ھ سید احمد علی

(۷) رہا جو زین عبا شاہ بے کساں تنہا ۴۴ بند ۱۲۲۷ھ ہجری

۶۔ گدا

میرزا گدا علی نام گدا تخلص۔ ان کا شمار قدیم مرثیہ گو شعرا میں ہوتا ہے۔ گدا کا ذکر سب سے پہلے شوق رامپوری نے مسکین کے ترجمے میں کیا ہے (طبقات الشعرا ص ۶۴) شاہ کمال نے بھی فیض آباد کے مرثیہ گو کے سلسلے میں ان کا ذکر کیا ہے۔ ناسخ کے قطعۂ تاریخ وفات کی بدولت گدا کا نام معلوم ہو سکا۔ گدا کا انتقال ۱۲۳۴ھ ۱۸۱۸ء میں۔ ناسخ کی تاریخ یہ ہے ؎

رفت چوں میرزا گدائے علیؑ زمیں جہاں سوئے سید الشہدا
سال تاریخ گفت دل اے وائے ۲۸ مرثیہ گوے سید الشہدا ۱۲۰۶ = ۱۲۳۴ ہجری

گدا کا کلام بہت مقبول ہو گیا تھا اور لوگ ان کے مرثیے ایام محرم میں منبر پر پڑھتے تھے۔ ایک مرتبہ لکھنؤ میں کسی صاحب نے میر ضمیر سے شب عاشورہ مرثیہ پڑھنے کی فرمایش کی اور مرثیوں کی ایک بیاض بھی دی۔ میر ضمیر نے اس سے پہلے کوئی مرثیہ نہیں کہا تھا۔ ہر چند انھوں نے مرثیہ پڑھنے سے پس و پیش کیا لیکن آخر کار منبر پر بیٹھ کر میر ضمیر نے گدا کا مرثیہ پڑھا۔ میر ضمیر کہتے ہیں ؎

جب کیا اس بزرگ نے یہ کلام تب لگا کانپنے مرا اندام
ہاتھ سے ان کے اس بیاض کو تھام میں لگا کرنے انتخاب کلام
نصف تھا مرثیہ پڑھا نہ ہنوز ہوئی رقت یہ انجمن افروز
بس کسی میں رہا نہ باقی ہوش گیا تا گوش قدسیاں وہ خروش
بخدا ایک کو رہا نہ قرار میں بھی منبر سے گر پڑا ایک بار

(مثنوی مظہر العجائب)

گدا کے مرثیے ابھی تک نہیں چھپے۔ جناب سید مسعود حسن رضوی کے ذخیرۂ مراثی میں مجھے گدا کے قلمی مرثیوں کی ایک جلد دستیاب ہوئی تھی۔ اس میں ۲۷ مرثیے ہیں اور سب

مسدس میں ہیں۔ اس جلد کے علاوہ دو اور جلدیں بھی نظر سے گزریں۔ ان میں پرانے مرثیہ گو شعرا کے مرثیے ہیں اور گئی گدا کے بھی ہیں۔ خدا بخش لائبریری پٹنہ میں ۲ مرثیے ایک بیاض قدیم میں ہیں۔ ذیل کے مرثیوں میں سال کتابت درج ہے۔ سب سے پرانا مرثیہ سنہ ۱۲۱۱ھ (۱۷۸۳ء) کی کتابت کا ہے۔

(۱)	جس گھڑی بھرنے لگی میداں میں وہ ناشاد آہ	۳۲ بند	مکتوبہ ۳ ذی الحجہ سنہ ۱۲۱۱ھ
(۲)	شاہ کے جب خون میں ماتھا ڈوبا ذوالجناح	۳۵ ″	″ ۱۲۲۰ھ کاتب مرزا مغل شاگرد افرد
(۳)	جس نے کانوں سے سکینہ کی تھی چھینی بالیاں	۳۵ ″	″ سنہ ۱۲۳۳ھ
(۴)	لے یارو اہلِ بیت سے یہ جور و جفا ہے آج	۴۶ ″	″ سنہ ۱۲۲۹ھ
(۵)	جب مادرِ قاسم نے قاسم کو بنا دیکھا	۳۹ ″	″ سنہ ۱۲۶۰ھ
(۶)	یارو جیسی تھی علیؑ میں اور نبی میں دوستی	۴۴ ″	″ سنہ ۱۲۶۰ھ
(۷)	عجب طرح کا پیمبرؐ کو غم ہوا ہے آج	۳۹ ″	″ ۲ رجب سنہ ۱۲۶۱ھ
(۸)	یارو جس لشکر کا سبط مصطفیٰ سردار ہو	۳۳ ″	″ ۲۹ جمادی الثانی سنہ ۱۲۶۱ھ
(۹)	اے گروہ عاشقاں از کشتۂ راہ خدا	۴۴ ″	″ سنہ ۱۲۶۱ھ
(۱۰)	کارواں سالار بن جب کاروان کربلا	۳۰ ″	″ سنہ ۱۲۶۶ھ

گدا کے مرثیوں میں فارسی ترکیبیں بکثرت پائی جاتی ہیں۔ کھڑی بولی کے الفاظ کا بھی بے تکلفی کے ساتھ مظاہرہ کیا ہے۔ اکثر مرثیوں میں مائی، ماٹی، سیتی جیسے الفاظ بار بار استعمال کئے ہیں۔ ذیل میں گدا کے ایک ایسے مرثیے کا ذکر کیا جاتا ہے جس کا سال کتابت ۲۰۷ سال پہلے کا ہے۔ یہ حضرت قاسم کے حال کا ہے۔ اس نے شاعر نے قاسم کی شادی میں ہندستانی رسموں کا ذکر کیا ہے۔ پورا مرثیہ شادی کے حال کا ہے۔ ذیل میں تین بند پیش کئے جاتے ہیں:

جس گھڑی بھرنے لگی میداں میں وہ ناشاد آہ — دیکھے کیا سہرا پڑا ہے بیٹے کا در عرضِ راہ
لے کے جو سہرا چلی کرتی وہ ہر جانب نگاہ — دیکھے کیا بیٹا پڑا ہے سر جدا اور قتل گاہ

تب تو وہ ناشاد چھاتی خاک پر ملنے لگی
کوکھ میں اس بی بی کی آخر چھری چلنے لگی

میں تو اس کے بیاہ کا جوڑا سلاتی تھی ابھی
میں تو خوش ہو ہو کے تیل اس کو چڑھاتی تھی ابھی
میں اس کے ہاتھ میں کنگنا باندھاتی تھی ابھی
میں تو اپنے لال کو مہندی لگاتی تھی ابھی
ہائے کیسے بن گئے میرے بنے کو کیا ہوا
باندھتے ہی مہندی کیونکر سر جدا اس کا ہوا

مقطع ؎

آخر اس کی لاش کو چھاتی لگائے وہ بچا
جس گھڑی خیمے میں لایا اُن سے چھاتی پیٹتا
جس طرح روتی تھی دولہن اس بنے کے غل مچا
جس طرح پیٹتی تھی ماں اس کے سر اپنے خاک اڑا
کہہ نہیں سکتا ہوں میں اس دم ذرا خاموش ہو
پھٹتی ہے چھاتی مری تم رے گرا خاموش ہو

مرثیے کے آخر میں ذیل کا ترقیمہ بھی درج ہے:۔

"ختم شد بتاریخ سیوم روز جمعہ پنج گھڑی روز باقی ماندہ شہر ذی الحجہ ۱۲۰۰ھ ہجری"

۷۔ ناظم

ناظم کا نام معلوم نہیں ہو سکا۔ ان کی مرثیہ گوئی کی نشاندہی سب سے پہلے رجب علی بیگ سرور نے کی۔ لکھتے ہیں کہ "اللہ کے کرم سے ناظم خوب"

ہماری رائے میں ناظم لکھنو کے تھے اور وہ افسردہ، گدا، حیدری اور احسان کے ہمعصر تھے۔ ناظم کے تقریباً ۶۰ قلمی مرثیے میرے مطالعہ میں رہے ہیں۔ ان میں سے ۴۲ جناب مسعود حسن رضوی، ۵ خدا بخش لائبریری، ۲ سالار جنگ میوزیم حیدرآباد اور ۷ مرثیے راجہ صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں ہیں۔ یہ سب مرثیے مسدس میں ہیں۔ زبان شستہ اور شیریں ہے۔ انھوں نے ٹھیٹ ہندی اور اودھی الفاظ بہت کم استعمال کئے ہیں۔ روزمرہ اور صحت محاورہ کا کافی خیال کرتے تھے۔ ناظم نے رخصت، آمد، رجز اور جنگ کے مضامین بڑے سلیقے سے بیان کئے ہیں۔ ان کا کوئی مرثیہ آج تک نہیں چھپا ہے۔ ان

ے مرثیے نایاب ہیں۔ جن لوگوں نے مرثیے پر کام کیا ہے انھوں نے ناظم کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ ذیل میں صرف ان مرثیوں کے مطلع درج کیے جاتے ہیں جن کے ساتھ تاریخ کتابت ثبت ہے سال کتابت کے لحاظ سے سب سے پرانا مرثیہ سنہ ۱۸۰۵ء کا ہے۔

(۱)	یارو جسے محبت آلِ رسول ہے	۳۶ بند	سال کتابت سنہ ۱۲۲۰ھ
(۲)	جب اہلِ بیت شام سے آئے مدینے میں	۳۸ "	۴ ذی الحجہ سنہ ۱۲۱۲ھ کاتب محمد علی باقر
(۳)	جب زہر سے شہید جناب حسنؑ ہوئے	۳۶ "	" سنہ ۱۲۲۵ھ " "
(۴)	اک روز جناب حسن و حضرت شبیرؑ	۴۲ "	" سنہ ۱۲۲۷
(۵)	کوفے میں جو شبیرؑ کے اہل حرم آئے	۴۰ "	" سنہ ۱۲۲۹ھ کاتب محمد علی باقر
(۶)	جب شہ کو شہادت کا میدان نظر آیا	۳۶ "	" ۴ صفر سنہ ۱۲۳۳ھ
(۷)	رہا میداں میں تنہا جس گھڑی فرزند حیدر کا	۴۲ "	" سنہ ۱۲۳۸ھ
(۸)	آیا جو غش پیاس سے اصغر معصوم کو	۴۳ "	" ۲ رجب سنہ ۱۲۶۰ھ
(۹)	یارو بہ غم مبتلا سیّد مظلوم ہے	۴۰ "	یکم رجب سنہ ۱۲۶۰ھ کاتب میر واجد حسین
(۱۰)	یارو علمدار شہ خاک پہ جس دم گرا	۴۰ "	۱۶ رجب سنہ ۱۲۶۰ھ

ناظم کے مرثیوں میں بندوں کی تعداد ۳۶ سے ۴۵ تک ہے۔

ناظم کا کوئی مرثیہ آج تک نہیں چھپا ہے۔ ان کے مرثیے عنقا کے برابر ہیں۔ ذیل میں ایک مرثیے کا مطلع اور مقطع پیش کیا جاتا ہے۔ اس کی کتابت حکیم محمد علی باقر نے سنہ ۱۲۲۵ھ (۱۸۱۰ء) میں کی ہے ؎

مطلع ؎

جب زہر سے شہید جناب حسنؑ ہوئے — حضرت مورد رنج و محن ہوئے
کہتے تھے بیکس آج اے ذو المنن ہوئے — تھے اب تلک وطن میں اب بے وطن ہوئے

دست عدو سے ہم نہ یہاں رہنے پائیں گے
جد کا مزار ہم سے ستمگر چھڑائیں گے

مقطع

عالم تمام ہوگیا تاریک ایک بار — برسا فلک سے خون اٹھا سرخ سا غبار
سب کو یہی گماں تھا قیامت ہے آشکار — اس دم کا کیا بیان کرے ناظم جگر فگار
عابد امام کا تھا قدم درمیان میں
ورنہ قیامت آہی چکی تھی جہان میں

۸ ۔ مقبل

مرزا اکبر علی خاں نام، مقبل تخلص باشندۂ فیض آباد۔ ان کے والد نواب امیر الدولہ مرزا حیدر بیگ (متوفی ۱۲۰۶ھ) نواب آصف الدولہ بہادر کے نائب تھے۔ بڑے صاحب اقتدار تھے۔ لکھنؤ کے مشہور و معروف رئیس اور دیوان راجہ ٹکیٹ رائے (متوفی ۱۲۱۴ھ) کے ابتدائی عہد یعنی سنہ ۱۱۹۰ ہجری میں مقبل کے والد ملازم تھے۔ بقول مرزا ابو طالب لندنی (تفضیح الغافلین ص ۳۵) اکبر علی خاں مقبل ایک باوقار کم سخن اور اچھے اطوار والے جوان تھے۔ تعجب نہیں کہ اپنی لیاقت سے نیابت کا عہدہ حاصل کریں۔ مقبل ابتدائی ایام میں نواب مختار الدولہ سید مرتضیٰ خاں (متوفی ۱۲۱۱ھ) نائب آصف الدولہ بہادر کے دیوان خانے کے داروغہ تھے۔ نواب موصوف کے انتقال کے بعد بہو بیگم صاحبہ کے دیوان خانے کے داروغہ ہوئے ــــ بیگم کے زمانے میں وہ اقتدار اعلیٰ کے مالک تھے۔ اپنے والد نواب امیر الدولہ کے انتقال کے بعد جب مقبل اور ان کے چھوٹے بھائی حسین علی خاں تخلص اثر کے درمیان ترکۂ پدری کے باعث نفاق پڑ گیا تو مقبل ایک مدت تک دولت خانے میں قید تھے۔ بعد ازاں منشی علی نقی خاں میر منشی اور کرنل بیلی صاحب کے توسل سے غازی الدین حیدر بادشاہ کی سرکار سے انھیں وظیفہ ملنے لگا۔ بادشاہ کو ان پر کلی اعتماد تھا۔ وہ بڑے منتظم، خودرائے، صاحب فہم اور پابند صوم وصلوٰۃ تھے۔ کئی سلطنتوں میں ممتاز رہے۔ آخر کار امجد علی شاہ بادشاہ کے عہد میں انتقال کیا۔

مقبل اپنے وقت میں مشہور مرثیہ نگاروں میں تھے۔ چنانچہ کہتے ہیں ؎

تائید حق سے بولیں احسنت محفلوں میں — ذکر کلام مقبل جب اہل فن میں آئے
سبب سے مرثیہ گوئی کے ترا اے مقبل — گزرے محمد بن علی کے مزار پر شاید

کیا حسینؑ نے مقبلؔ سخن ترا مقبول پڑا ہے مرثیہ گوئی کے جب سے فن میں ہاتھ

جناب راجہ صاحب محمود آباد کے نادر الوجود کتب خانے میں مقبولؔ کے دیوان سلام کا مخطوطہ ہے۔ اس میں ان کے بہت سے مرثیے ہیں۔ یہ مرثیے مسدس اور مخمس میں ہیں۔ ایک مرثیے کا مطلع اور مقطع پیش کیا جاتا ہے۔

جب شامی رن میں کاٹ چکے سر حسینؑ کا
تب بے خطر ہو لوٹ لیا گھر حسینؑ کا
کنبہ برہنہ سر چلا یکسر حسینؑ کا
سجاد کہنا جاتا تھا دلبر حسینؑ کا
چھاتی نہ کس طرح پھٹے مجھ دل ملول کی
یوں ذریات جاتی ہے دیکھو بتولؑ کی

مقطع

جب شیرِ حق یہ کہہ چکا اس سے بچشم تر
جنبش میں آکے رہ گیا وہ لاشہ خاک پر
دیتا جواب ہوتا اگر تن پہ اس کے سر
آخر وہ شیرِ حق گیا اک نعرہ مار کر
مقبلؔ بیان کیا کرے اس غم کی بات کو
جیسا ستایا فاطمہؑ کی ذریات کو

ان لوگوں کے علاوہ لکھنؤ کے متعدد مرثیہ گو شعراء کے سیکڑوں نایاب اور غیر مطبوعہ مراثی سید مسعود حسن رضوی ادیب کے کتب خانے میں موجود ہیں۔ بہت سے نسخے ایسے ہیں جن میں سال کتابت بھی درج ہے۔ ذیل میں بخوف طوالت محدودے چند شعرا کا صرف ایک مرثیہ مع سال کتابت درج کیا جاتا ہے۔ ۱۸۰۹؁ کا مرثیہ سب سے پرانا ہے۔

(۱) اکبرؔ زہراؑ کہتی عدن سے آئی پیاری ۴۳ بند چومصرع سال کتابت ۱۲۲۴؁ ہجری

(۲) تقیؔ (میر محمد تقی نام عرف میر گھاسی) جب سبط پیمبر کا سر شمر نے کٹوایا ۴۳ بند ۱۲۲۶؁ھ ۱۸۱۱ء کاتب میر مکھو

(۳) حامدؔ بن باپ گئی شام میں جب آن سکینہؑ ۳۶ ۱۲۳۶؁ھ

(۴) رضاؔ (شاگرد سوداؔ) رن میں مارے گئے جب شاہ کے اصحاب کبار ۲۴ ۳ رجب ۱۲۴۰؁ھ کاتب سید امداد علی

(۵) دیوانہؔ اب مدینے سے امام دوسرا کا کوچ ہے ۴۳ بند ۱۲۴۶؁ھ

(۶) ستار۔ حسین امام جب آئے بدشت کربلا ۴۲ بند ۱۲۲۰ھ کتبہ حکیم محمد علی باقر
(۷) شبیر۔ پشت زیں سے جو زمیں پر شہ دیگر گئے ۳۹ ٬٬ ۱۲۲۰ھ ربیع الاول
(۸) عالم۔ (مرزا محمد عالم) علی اصغر سوئے جب تیر کھا کر ۳۲ ٬٬ ۱۲۲۱ھ
(۹) مذنب۔ جب فاطمہ کو داغ فراق پدر ملا ۳۰ ٬٬ ۱۲۳۰ھ محمد علی باقر
(۱۰) نادم ہوا عباس پر جس دم علم کا باکرم سایہ ۳۴ ٬٬ ۱۲۲۰ھ
(۱۱) ملول ہوئی ہے ابر ستم کی یہ آج طغیانی ۳۶ ٬٬ ۱۲۲۰ھ حکیم محمد علی باقر
(۱۲) انجف خلد کو جب سدھارے حسینؑ ۲۸ ٬٬ ۱۲۳۰ھ
(۱۳) واقف۔ عصر موسیٰ کلیم اللہ کے اک شخص پیر ۱۴ ٬٬ ۱۲۴۶ھ
(۱۴) شریف۔ جب خواب میں شیریں کو شہ دیں نظر آئے ۳۵ ٬٬ ۱۲۲۴ھ
(۱۵) محمد حسن مرزا۔ آج محشر کا شور و فغاں ہے ۲۲ ٬٬ ۱۲۲۴ھ

اردو مرثیے کو بادشاہ غازی الدین حیدر اور نصیر الدین حیدر کے زمانے میں انتہائی عروج حاصل ہوا۔ یہ مرثیہ گوئی کے لیے سنہری دور تھا۔ دونوں بادشاہ خود بھی مرثیہ کہتے تھے اور مرثیہ گو شاعروں کی قدر کرتے تھے۔ اس دور میں بے شمار شاعروں نے مرثیے لکھے اور سبھی شعرا کے مراثی ہم نے بے شمار جلدوں میں جناب مسعود حسن رضوی صاحب کے ذخیرۂ مراثی میں دیکھے تھے۔ اس دور زریں میں مرثیہ کے چار بڑے شاعر خلیق، دیگر، ضمیر اور فصیح موجود تھے۔ بسیار گوئی اور تعداد مراثی کے اعتبار سے میاں دلگیر سرفہرست اور عمر کے اعتبار سے میر خلیق سرفہرست ہیں۔ ذیل میں پہلے خلیق کا ذکر کیا جاتا ہے:۔

۱۔ میر خلیق

میر مستحسن نام، خلیق تخلص۔ اردو کے مسلم الثبوت شاعر شہرہ آفاق مثنوی نگار، مستند تذکرہ نویس میر حسن کے صاحبزادے اور شاعر اعظم میر انیس کے والد گرامی تھے۔ خلیق اپنے والد محترم میر حسن اور برادر اکبر میر خلق کے شاگرد تھے (مجموعہ نغز ص ۲۳۲) بقول مصحفی میر خلیق نے سولہ برس کی عمر میں شاعری کا آغاز کیا اور اس فن میں ان کے شاگرد ہوئے۔ (تذکرہ ہندی، ص ۹۰) خلیق لمبی عمر پا کر ۱۲۶۰ھ (۱۸۴۴ء) میں انتقال کر گئے۔

صاحب دیوان اور قادر الکلام شاعر تھے۔ زبان ٹکسالی اور کوثر و تسنیم سے دُھلی ہوئی تھی۔ شیرینی، شگفتگی اور سلاست ان کی زبان کے جوہر تھے۔ میر انیس ان کی فصاحت اور روزمرہ کا ذکر بڑے فخر کے ساتھ کرتے ہیں۔ فرماتے ہیں ؎

ع حقا کہ یہ خلیقؔ کی ہے سر بسر زباں

ایک اور جگہ کہتے ہیں ؎

خلق میں مثلِ خلیقؔ اور تھا خوش گو کوئی کب
نام لے دھولے زباں کو کوثر و تسنیم سے جب

ذیل کے دو شعر بھی قابلِ ذکر ہیں ؎

بس اے انیسؔ لبسکہ دعا کا ہے یہ مقام — ہو مغفرت خلیقؔ کی یا رب ذو الکرام
مدّاحِ آلِ پاک نبیؐ تھا وہ خوش کلام — یارب اسی بزرگ کا یہ فیض ہے تمام

میر خلیقؔ مستند شاعر تھے۔ شیخ ناسخ اپنے شاگردوں سے کہا کرتے تھے کہ:۔
"بھئی زبان سیکھنی ہے تو میر خلیقؔ کے ہاں جایا کرو" (آبِ حیات ص۳۸۶)

۱۲۹۷ھ ہجری میں مطبع دار الصنائع گلبرگہ میں "ذخیرۂ ثواب" کے نام سے سات مرثیوں کا ایک مجموعہ چھپا تھا۔ اس میں ذیل کے مرثیے میر خلیقؔ سے منسوب کئے گئے ہیں۔

(۱) اے شمع دودمانِ تجلّی ضیاء دکھا۔ ۹۱ بند
(۲) شیریں سخنی ختم ہے ہم شکل نبیؐ پر ۷۷ "
(۳) جب لشکرِ خدا کا علم سرنگوں ہوا ۱۱۹ "

ان مرثیوں کے بارے میں علامہ شبلی کہتے ہیں کہ:۔

"اگر واقعی میر خلیقؔ کا کلام ہے تو باپ کو بیٹے پر ترجیح کی کوئی وجہ نہیں"
(موازنہ انیس و دبیر ص۲۶)

ذخیرۂ ثواب کا ایک نادر و نایاب نسخہ ندوۃ العلما لکھنو کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ ہم نے ابتدا سے آخر تک ایک ایک مرثیہ دیکھا۔ ان میں کوئی خلیقؔ کا نہیں ہے۔ بلکہ یہ تینوں مرثیے میر انیسؔ کی تصنیف سے ہیں۔

مولوی کریم الدین (طبقات شعرائے ہند ص ۲۴) ڈاکٹر سلیمان حسین (نیا دور لکھنو جنوری ۱۹۶۶ء) اور جناب قاضی عبدالودود صاحب مرحوم (معاصر پٹنہ حصہ چہارم ص ۱۱۴) نے غلطی سے ذیل کو اردو کے ایک قدیم شاعر مرزا ظہور علی خلیق دہلوی (متوفی ۱۱۹۹ ہجری) کا قرار دیا ہے ؎

مطلع ۔ ہوا صغرا پہ جب ظاہر کہ بابا کا سفر ٹھہرا ۔ ۳۲ بند

مقطع

یہ سن کر ہمسائیاں روتی ہوئی دوڑیں بچشم نم ہر اک نے کھول سر صغریٰ کے ساتھ آکر کیا ماتم
بچھا کر عاکی (کذا) صف لوگ بیٹھے باہم وہ کہہ کر ہائے بابا ہائے بابا ہوتی تھی بے دم
خلیق اب کیا کہوں صغریٰ کو جیسی بے قراری ہے
جو دن کو شور و افغاں تھا تو شب کو آہ و زاری ہے

بند کا تیسرا مصرعہ مولوی کریم الدین نے غلط لکھا اور اسے ہم نے جوں کا توں لکھا۔ دراصل یہ مرثیہ میر خلیق فرزند میر حسن صاحب مثنوی سحر البیان کا ہے۔ اس کے چار قلمی نسخے جناب سید مسعود حسن رضوی کے کتب خانے میں راقم حروف کی نظر سے گزرے ہیں۔ مرثیے میں ۴۸ بند ہیں، مقطع یوں درج ہے۔ تیسرا مصرعہ ملاحظہ فرمایئے ؎

یہ سن کر ہمسائیاں روتی ہوئی دوڑیں بچشم نم ہر اک نے کھول سر صغریٰ کے ساتھ آکر کیا ماتم
بچھائی ماتمی صف لوگ لے بیٹھے اسے باہم وہ کہہ کر ہائے بابا ہائے بابا ہوتی تھی بے دم
خلیق اب کیا کہوں صغریٰ کو کیسی بے قراری تھی
جو دن کو شور و افغاں تھا تو شب کو آہ و زاری تھی

میر خلیق نے مرثیوں میں بندوں کی تعداد بڑھا دی۔ ان کے کئی مرثیے ۷۰ سے ۸۰ بندوں پر مشتمل ہیں۔ انھوں نے چھوٹی اور طویل بحروں میں مرثیے کہے۔ ایک چھوٹی بحر کے بینیہ مرثیے میں انھوں نے دعویٰ کیا کہ اس قسم کے بین کے موجد وہی ہیں ؎

بین یہ بانو کرتی رو رو شاہ لاشہ لے گئے رن کو
اہل حرم میں حشر گیا ہو طول سخن کو خلیق اب مت دو

مرثیہ ایسا کس نے سُنا ہے

بین نئے مضمون نیا ہے

ایک طویل بحر کا مرثیہ ملاحظہ ہو۔ اس میں ۳۸ بند ہیں اور سال کتابت ۱۹ جمادی الآخر سنہ ۱۲۲۴ھ آخر میں درج ہے۔ مطلع ہے ؎

وطن سے صغرا نے باپ کی جب مسافری کی تیاری دیکھی

مرثیے میں ہندستانی معاشرت یعنی شادی بیاہ کی رسمیں بھی بیان کی گئی ہیں، ملاحظہ ہو ؎

نہ پوچھو قاسم بنے کی حالت کہ بیاہ اس کا رچا تھا بیٹی
بہن تمہاری دلہن بنی تھی وہ ان کا دولہا بنا تھا بیٹی
بیاہ کی جب صبح ہوئی تھی تورَن میں وہ بھی گیا تھا بیٹی
کٹا تھا تیغوں سے سہرا جوڑا اور آپ ٹکڑے ہوا تھا بیٹی

پدر کے تیری ہے قبر جس جا مزار اس کا یہیں بنا ہے
گلوں کی چادر کے بدلے سہرا غریب کی گور پر پڑا ہے

لپٹ کے چھاتی سے ماں کی صغرا پکاری رو رو کر ہائے اماں
بغیر نتھ اور بغیر چوڑی ہزار افسوس تم کو دیکھا
اجاڑ گودی بغیر اصغر کن آنکھوں دیکھے تمہاری صغرا
تمہاری صورت کو دیکھ بی بی کلیجہ ہوتا ہے ٹکڑے میرا

نہ جیتا اصغر، پھرا نہ اکبر نہ جیتے آئے حسینؑ بابا
جہاں کے پردے سے لے گئے سب تمہارا آرام چین بابا

سنہ کتابت کے لحاظ سے میر خلیق کا ایک مرثیہ دو سو سال پرانا ہے۔ اس کے آخر میں ہم رجب سنہ ۱۲۰۶ھ (۱۷۹۱ء) کی تاریخ پڑی ہے۔ زبان کی سادگی، شگفتگی اور روانی قابلِ غور ہے۔ مطلع پیش کیا جاتا ہے ؎

جب کھائی سناں سرورِ ریاض حسنی نے ‏ ‏ دل توڑ دیا سینے میں نیزہ کی انی نے
اک آہ کی مرقد میں رسولؐ مدنی نے ‏ ‏ چلایا کہ مارا ہمیں تشنہ لبی نے
خوں بہتا ہے اب دل کو سنبھالا نہیں جاتا
پھل برچھی کا سینے سے نکالا نہیں جاتا

میر خلیق کے غیر مطبوعہ مرثیوں کی چار جلدیں جناب سید مسعود حسن رضوی کے ذخیرۂ مراثی میں موجود تھیں، یہ سب مرثیے میرے مطالعے میں رہے ہیں۔ جناب راجہ صاحب محمود آباد اور جناب رشید صاحب کے کتب خانوں میں بھی متعدد نسخے موجود ہیں۔ کل مرثیوں کی تعداد ۲۹۴ ہے۔ ان میں مکررات بھی شامل ہیں۔ کچھ مرثیے دو سو سال پرانے ہیں۔ ذیل میں صرف وہی مرثیے درج کئے جاتے ہیں جن کے ساتھ تاریخ کتابت بھی درج ہے۔ سب سے پرانا مرثیہ ۱۷۹۱ء کا ہے۔

نمبر شمار	مطلع	تعداد بند	کیفیت
۱۔	جب کھائی سناں سرور ریاض حسنی نے	۲۰ بند	مکتوبہ ۴ رجب ۱۲۰۶ھ (۱۷۹۱ء)
۲۔	اہلِ بیت نبوی پھنس گئے جب زنداں میں	۴۰ ″	″ ۱۴ شوال ۱۲۲۳ھ
۳۔	وطن سے صغرا نے باپ کی جب مسافری کی تیاری دیکھی	۳۸ بند	مکتوبہ ۱۹ جمادی الآخر ۱۲۲۴ھ
۴۔	جب عترتِ رسولؐ خدا کی سواریاں	۳۶ ″	″ ۱۲۲۶ھ کاتب میر بہادر علی
۵۔	صغراؑ نے خبر پائی مرا نامہ بر آیا	۲۵ ″	″ ۱۹ جمادی الاوّل ۱۲۲۷ھ
۶۔	شبِ شہادت شبیرؑ جب تمام ہوئی	۴۶ ″	″ ۱۲۲۸ھ
۷۔	آمد ہے وطن میں حرم شیر خدا کی	۴۰ ″	″ ۱۲۲۹ھ
۸۔	رَن کی جانب قاسمؑ و عباسؑ نے رخصت پائی	۲۶ ″	″ ۹ رمضان ۱۲۳۰ھ
۹۔	عزیزِ شاہ کو جب رَن سے یہ خبر آئی	۱۷ ″	″ ۱۷ شوال ۱۲۳۰ھ
۱۰۔	ہوا جو قتل علمدار شہ کے لشکر کا	۴۶ ″	″ ۱۲۳۳ھ

نمبر شمار	مطلع	تعداد بند	کیفیت
۱۱۔	جب گرے گھوڑوں سے زینبؑ کے پسر میدان میں	۶۰ بند	۱۰ر شوال سنہ ۱۲۳۳ھ نسخۂ دوم سنہ ۱۲۵۱ھ
۱۲۔	جس وقت طبلِ جنگ بجا فوج شام میں	۴۸ ر	ذی قعدہ سنہ ۱۲۳۳ھ
۱۳۔	جب بالی سکینہ پہ یتیمی کی شب آئی	۴۷ ر (۳ نسخے)	سنہ ۱۲۳۴ھ
۱۴۔	داخل جب اہلِ بیت ہوئے شہر شام میں	۴۵ ر	ذی الحجہ سنہ ۱۲۳۵ھ
۱۵۔	جب اصغر معصوم کی گردن پہ لگا تیر	۴۰ ر	سنہ ۱۲۴۰ھ نسخۂ ثانی سنہ ۱۲۹۰ھ
۱۶۔	دل پہ نیزہ علی اکبرؑ نے جو کھایا رن میں	۳۹ ر	۲۸ر جمادی الاول سنہ ۱۲۴۰ھ
۱۷۔	کربلا میں جو شہ دیں کے خیام آپہنچے	۴۰ ر	سنہ ۱۲۴۱ھ برائے فرزند میرزائی بیگ
۱۸۔	ذبح جب ہوگیا زہرا کا پسر خنجر سے	۲۶ ر	سنہ ۱۲۴۴ھ
۱۹۔	کوچ کی شہ نے مدینے سے جو تیاری کی	۴۲ ر	دوم صفر سنہ ۱۲۴۴ھ
۲۰۔	جب سبطِ مصطفیٰ نے وطن سے سفر کیا	۷۱ ر	سنہ ۱۲۴۵ھ
۲۱۔	مسلمؑ نے کمر باندھی جو کوفے کے سفر پر	۳۸ ر	۱۶ر ذی الحجہ سنہ ۱۲۴۵ھ
۲۲۔	یہ کہتی تھی صغرا علی اکبرؑ نہیں آئے	۳۹ ر	۲۲ر محرم سنہ ۱۲۴۶ھ کاتب عطا حسین
۲۳۔	جو فاطمہؑ پہ بعد نبی کے ستم ہوا	۳۹ ر	سنہ ۱۲۵۰ھ
۲۴۔	جب زخمی ہوا اکبرؑ گرے گھوڑوں سے زمیں پر	۴۳ ر	۱۶ر جمادی الاول سنہ ۱۲۵۰ھ
۲۵۔	جب کہ زینب نے سنا صبح لڑائی ہوگی	۳۸ ر	سنہ ۱۲۵۰ھ
۲۶۔	جب کہ زینبؑ کے پسر جنگ کو آئے رن میں	۵۸ ر	۳ر جمادی الآخر سنہ ۱۲۵۱ھ
۲۷۔	مومنو خیر النسا بنت حبیب کردگار	۳۵ ر	سنہ ۱۲۳۰ھ
۲۸۔	تیاری ہوئی جنگ کی جب لشکر کیں میں	۴۱ ر	سنہ ۱۲۳۰ نسخۂ دیگر سنہ ۱۲۴۳ھ
۲۹۔	جب کوفے میں نیزوں پہ شہیدوں کے سر آئے	۵۸ ر	جمادی الآخر سنہ ۱۲۴۴ھ
۳۰۔	جب جنگ کے میداں میں شہ تشنہ لب آیا	۷۰ ر	بخط مصنف سال تصنیف سنہ ۱۲۴۶ھ

۳۱۔	یارو شبِ عاشور عجب رات تھی غم کی	۴۲ بند	۱۲ر محرم الحرام سنہ ۱۲۵۱ھ
۳۲۔	جب تن سے جدا ہو گئے عباسؑ کے شانے	۴۷ ″	۱۲ر ربیع الثانی سنہ ۱۲۵۱ھ
۳۳۔	جب بہرِ دغا عازمِ میداں ہوئے اکبرؑ	۶۲ ″	۲ر جمادی الاوّل بخطِ مصنف
۳۴۔	دن گزرے بہت قید میں جب اہلِ حرم کو	۵۶ ″	۶ر صفر سنہ ۱۲۵۱ھ کاتب محبوب علی
۳۵۔	چمکا سحرِ قتل کا جب چرخ پہ تارا	۴۵ ″	۲۸ر رمضان سنہ ۱۲۶۰ھ
۳۶۔	جس وقت سکینہؑ ہوئی غش پیاس کے مارے	۴۴ ″	۱۳ محرم سنہ ۱۲۶۰ھ
۳۷۔	رن میں غازی جو شہادت سے سرفراز ہوئے	۴۰ ″	۱۷ر شوال سنہ ۱۲۶۰ھ
۳۸۔	جب آئی کربلا کے بن میں دسویں شب محرم کی	۴۰ ″	۲۶ر جماد الثانی سنہ ۱۲۶۱ھ
۳۹۔	جب بانو نے رن کی علی اکبرؑ کو رضا دی	۵۴ ″	سنہ ۱۲۶۱ھ
۴۰۔	آج ہے کوچ وطن سے خلفِ حیدر کا	۴۴ ″	۱۸ر ربیع الثانی
۴۱۔	قاسمؑ بنا مسند پر جب بن کے بنا بیٹھا	۳۱ ″	سنہ ۱۲۶۱ھ کاتب: ذوالفقار علی
۴۲۔	مومنو جو آئی اولادِ حسن کی باری	۴۴ ″	سنہ ۱۲۶۱ھ
۴۳۔	عزیزو آج دل کو فاطمہ کی بے قراری ہے	۳۸ ″	۱۳ر فروری سنہ ۱۸۴۵
۴۴۔	فاطمہؑ خلد سے جب چاک گریباں آئی	۴۲ ″	۵ر ربیع الثانی سنہ ۱۲۶۲ھ
۴۵۔	جس شام کو حسینؑ کا نیزہ پہ سر چلا	۳۵ ″	سنہ ۱۲۷۵ھ
۴۶۔	جب ظالموں نے خاتمۂ پنجتن کیا	۵۶ ″	۲۰ر محرم سنہ ۱۲۹۰ھ
۴۷۔	ایک دن جناب سید سجاد بے پدر	۱۸ ″	۲۵ جمادی الاوّل ۱۳۰۷ھ، ۱ر جنوری
۴۸۔	قتل جب مسلم مظلوم ہوئے کوفے میں	۲۵ ″	۱۸ر ستمبر سنہ ۱۸۹۲ء
۴۹۔	جب شہ پہ ان میں نرغۂ اہلِ جفا ہوا	۲۷ ″	سنہ ۱۲۹۳ھ
۵۰۔	جب بے چراغ قبرِ رسولِ خدا ہوئی	۵۰ ″	بحیات میر خلیق نوشتہ شد۔ مالک میر اکبر علی شاگرد میر ضمیر
۵۱۔	تنہا سیاہ شام میں جب گھر گیا حسین	۲۷ ″	سنہ ۱۲۵۶ کاتب: محبوب علی
۵۲۔	جب عبادت میں شبِ قتل گزاری شہ نے	۵۷ ″	۸ر جمادی الثانی سنہ ۱۲۵۶ھ

(۲) **مرزا جعفر علی فصیح** ـــــ والد گرامی کا نام مرزا ہادی تھا۔ مصحفی پہلے تذکرہ نویس ہیں جو اُن کے بارے میں ریاض الفصحا صـ۲۵۳ میں لکھتے ہیں:۔

"فصیح کی ولادت فیض آباد میں ۱۱۹۶ھ (۱۷۸۱ء) میں ہوئی۔ سترہ سال کے سن میں اپنے والدین اور عزیزوں کے ساتھ دہلی گئے۔ جو ان کے بزرگوں کا وطن تھا۔ چند سال کے بعد یہاں سے پھر لکھنؤ آئے۔ قوم قریش اور حضرت عقیل ابن ابی طالب علیہ السلام کی اولاد سے ہیں۔ چونکہ ان کے بزرگ ایران میں رہتے تھے اس لیے مرزا مشہور ہو گئے۔ ان کی والدہ سیدانی تھیں اور جو کچھ بھی کہا اس پر شیخ امام بخش ناسخ سے اصلاح لی۔ بلکہ ان کے شاگردوں میں سرفہرست ہیں۔ انہوں نے مرثیہ گوئی میں نام پیدا کیا علم عروض (وقوافی) میں بھی ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ حدیث اور دینی کتابیں جناب مستطاب میر دلدار علی (غفران مآب) ولد مولانا سید محمد دام ظلہ سے پڑھیں۔ ایک بار آئمہ معصومین کی زیارت کے لیے (عراق) گئے تھے۔ اب پھر اسی قصد سے کلکتہ کی طرف گئے ہیں۔"

فصیح نے ہمیشہ کے لیے لکھنؤ سے بیت اللہ کو ہجرت کی تھی۔ اور وہاں کلید بردار ہوئے تھے ناصر لکھنوی (خوش معرکۂ زیبا ورق ۲۱۸ الف) ان کے نام کے ساتھ "خواجہ مکرم شیخ الحرم برگزیدۂ دارین، حاجی حرمین تہلیل تسبیح" لکھا ہے۔ وہ بڑے دیندار اور معتبر شخص تھے۔ محمد علی شاہ بادشاہ (۱۲۵۳ تا ۱۲۵۸ھ) نے آغا سوداگر اصفہانی کے ذریعے مرزا فصیح کو کئی لاکھ روپے حضرت عباسؑ اور حضرت حرؑ کے روضوں کی مرمت، درستی نہر اور عسکرین میں گنبد طلائی کے لیے بھیجے تھے (قیصر التواریخ صـ۲۵۲ جلد اول)

فصیح کی تاریخ وفات معلوم نہیں ہو سکی۔ غالباً ان کا انتقال ۱۲۶۳ھ اور ۱۲۶۹ھ میں ہوا۔ فصیح صاحب دیوان و مثنویات تھے (خوش معرکۂ زیبا) دیوان اب نایاب ہے تذکروں میں غزل کے متفرق اشعار ملتے ہیں۔ مثنویاں یہ ہیں (۱) برقع لامع (سال تصنیف ۱۲۳۳ھ ۱۸۱۸ء) (۲) نان و نمک (۳) چشمۂ زمزم۔ یہ تینوں مثنویاں کئی نسخوں میں راجہ صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں موجود ہیں۔ ایک اور تصنیف "نخل ماتم" کے نام سے نظم و نثر میں ملتی ہے اس کے بھی کئی قلمی نسخے نظر سے

گزرے ہیں۔

مرثیہ گوئی ــــ فصیح پرگو اور لبیار نویس تھے۔ بقول مصحفی "در مرثیہ گوئی نامی حاصل ساختہ" ناصر نے انہیں صنفِ مرثیہ میں صف آرائی اور چستی مضامین کا موجد ٹھہرایا۔ صفیر بلگرامی (جلوۂ خضر ص ۲۵۵ جلد دوم) کہتے ہیں کہ مرزا فصیح موجد طرز رزم و بزم تھے اور باطن (گلستان بے خزاں ص ۱۴۳) کی رائے ہیں وہ شعر گوئی اور مرثیہ کہنے میں راسخ الاعتقاد تھے اور ان کا کلام فصیح ہے۔

مرزا فصیح کی دو جلدیں چھپی تھیں۔ دونوں جلدیں اب نایاب ہیں۔ ان کے مرثیوں میں چہرہ سراپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت اور بین کے مضامین بکثرت پائے جاتے ہیں۔ اور اس طرح فن کے لحاظ سے یہ مرثیے میر ضمیر اور میاں دلگیر کے مرثیوں سے کچھ کم پایہ کے نہیں ہیں فصیح کے مرثیے چھوٹی اور طویل بحروں میں ہیں۔ ایک طویل بحر کا ایک بند مثال میں پیش کیا جاتا ہے ؎

رخِ زرد، گرد سے بھرا ہوا تھے بہت بڑھے ہوئے سر کے بال
پڑیں ایسی پاؤں میں بیڑیاں کہ اتر گئی تھی رگڑ سے کھال
تھی ہر اک ہاتھ میں ہتھکڑی ہوئے جن سے پہنچے تھے پوست مال
کئی نیل پیٹھ پہ تھے عیاں کئی زخم سینے پہ لال لال!
کئی سلسلوں سے حدید کے تنِ زار خوب کسا ہوا
نظر آیا طوق سیاہ میں وہ گلا سفید پھنسا ہوا

جناب سید مسعود حسن رضوی مرحوم کے کتب خانے میں راقم الحروف کو فصیح کے جو قلمی مرثیے دستیاب ہوئے ہیں ان میں اکثر و بیشتر مرثیے غیر مطبوعہ ہیں۔ ان میں تکررات بھی شامل ہیں کل مرثیوں کی تعداد ۱۴۶ ہے۔ ذیل میں صرف انہی مرثیوں کی فہرست مرتب کی جاتی ہے جن کے ساتھ تاریخ کتابت بھی درج ہے سب سے پرانا مرثیہ ۱۸۰۶ء کا ہے۔

(۱)	اے دل تو پیغمبرؐ کی محبت سے بھرا رہ	۴۶ بند	مکتوبہ ۷ار رمضان ۱۲۲۲ھ ۱۸۰۷ء
(۲)	جب کربلا میں صبح شہادت ہوئی عیاں	۳۳ "	۴ر رجب ۱۲۳۳ھ ۱۸۱۸ء

(۳)	رن میں جب دم صبح عاشورا عیاں ہونے لگی	۴۲ بند	۷ شوال سنہ ۱۲۳۳ھ ۱۸۱۸ء کاتب محمدی بیگ
(۴)	رونق افزا ہوئے جب جانب میدان شبیرؑ	۳۹ ″	سنہ ۱۲۳۸ھ (۱۸۲۳ء)
(۵)	محرم آیا ہے اے محبو رسول روتے ہیں کربلا میں	۵۰ ″	۱۲ شعبان سنہ ۱۲۴۰ھ (۱۸۲۵ء)
(۶)	مومنو! قتل کی معصوموں کے تیاری ہے	۲۴ ″	۲۸ ذی الحجہ سنہ ۱۲۴۴ھ (۱۸۲۹ء)
(۷)	جس وقت لگا باندھنے ہتھیار علمدار	۳۴ ″	۲۴ رجب سنہ ۱۲۴۴ھ
(۸)	اے محبان علی ماتم کی تیاری کرو	۴۴ ″	۱۸ صفر سنہ ۱۲۴۶ھ (۱۸۳۰ء)
(۹)	قتل رن میں کیا امیروں کو	۴۱ بند	۲۰ ذی الحجہ سنہ ۱۲۴۷ھ (۱۸۳۲ء)
(۱۰)	آپہنچا کربلا میں جو لشکر امام کا	۵۶ بند	۱۲ محرم سنہ ۱۲۴۹ھ ۱۸۳۳ء نسخۂ ثانی ۱۴۲ بند سنہ ۱۲۸۷ھ
(۱۱)	فاطمہؑ صغراؑ باپ کے غم میں رورو جل تھل بھرتی ہے	۴۹ ″	سنہ ۱۲۴۹ھ ہجری
(۱۲)	جب خیمے میں باندھے کمر آئے علی اکبر	۳۸ ″	یکم محرم سنہ ۱۲۵۶ھ (۱۸۴۰ء)
(۱۳)	کیسے محرم میں کام آئے جوانانِ حسین	۴۲ ″	۷ صفر سنہ ۱۲۵۸ھ (۱۸۴۲ء)
(۱۴)	دن میں جب دم صبح عاشورا عیاں ہونے لگی	۴۳ ″	۲۲ ربیع الثانی سنہ ۱۲۶۰ھ (۱۸۴۴ء)
(۱۵)	تشنہ کامی سے شجاعان عرب تنگ ہوئے	۴۴ ″	۷ ربیع الثانی سنہ ۱۲۶۰ھ کاتب میر جد حسین
(۱۶)	قتل کی خبر کوفے میں آئی	۶۶ ″	جمادی الثانی سنہ ۱۲۶۰ھ (۱۸۴۴)
(۱۷)	پہونچی جس وقت عزیزو یہ خبر کوفے میں	۲۷ ″	سنہ ۱۲۶۰ھ
(۱۸)	معجزہ یوسف کا تھا اے مومنو تعبیر خواب	۴۹ ″	سنہ ۱۲۶۰ھ (۱۸۴۵) در بلند شہر
(۱۹)	رفیقان حسینؑ ابن علی کیا کیا دلاور تھے	۴۷ ″	۳ رمضان سنہ ۱۲۶۱ھ ستمبر سنہ ۱۸۴۵ء
(۲۰)	محبو مر گئے رن میں اقربائے حسینؑ	۳۹ ″	۲۹ ربیع الثانی سنہ ۱۲۶۱ھ
(۲۱)	لشکر شام میں جب دم نظر آئے قاسمؑ	۵۷ ″	۲۸ جمادی الثانی سنہ ۱۲۶۰ھ
(۲۲)	جب ستانے لگے عابد کو ستمگار بہت	۳۳ ″	چھ مصرعہ سنہ ۱۲۶۰ھ
(۲۳)	خزاں جب آئے چمن میں تو پھر بہار کہاں	۳۸ ″	رمضان سنہ ۱۲۶۰ھ
(۲۴)	عالم میں عجب دھوم ہے فریاد و فغاں کی	۳۸ ″	۱۰ شعبان سنہ ۱۲۸۳ھ در کلکتہ
(۲۵)	پیغمبرؐ کا پیارا نورسا حسینؑ	۵۵ ″	۲۸ رمضان سنہ ۱۲۸۴ھ

(۲۶) مومنو خاموش ہو کس دھیان میں ۴۰ بند ۸ محرم ۱۲۸۶ھ

(۲۷) جو امام ابن امام ہے وہ اسیر فوج یزید ہے ۳۸ ؍؍ ۱۲۹۸ھ ہجری

مصحفی مرزا فصیح کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ایک بار (فصیح) آئمہ معصومین کی زیارت کے لیے عراق گئے تھے مصحفی کے بیان کی تائید خود فصیح کے ایک مرثیے سے بھی ہوتی ہے جس کا اظہار انہوں نے بلائے معلیٰ میں زیارت سے مشرف ہونے کے بعد ایک مرثیہ میں کیا ہے۔ ایک مرثیہ غیر مطبوعہ ہے جس کی کتابت ۱۲۲۲ھ ہجری میں ہوئی تھی۔ اس کے آخری بند میں فصیح کہتے ہیں ؎

خاموش فصیح آگے نہ کر درد کی تقریر صد شکر تجھے حق نے کیا زائر شبیر
کربل میں کیا تو نے عجب مرثیہ تحریر گرچہ ہے صِلا خلد میں ہے قصر کی تعمیر
یہ مرثیہ تیرے لیے فخر دوسرا ہے
شبیر کے روضہ میں تبرک یہ ہوا ہے

مرثیے میں ۴۶ بند ہے۔ اس پر ذیل کا ترقیمہ ہے :۔

"تمت تمام شد۔ ایں مرثیہ بخط بے ربط آغا جانی بتاریخ سیزدہم رمضان المبارک ۱۲۲۲ھ ہجری بروز چہار شنبہ بوقت دوپہر نوشتہ شد"

فصیح کا ایک طویل مرثیہ حرؑ کے حال کا ہے۔ اس کے کئی قلمی نسخے ہیں۔ مرثیہ غیر مطبوعہ ہے ایک نسخے میں ۵۶ بند ہیں۔ یہ ۱۲۴۹ھ ہجری کا مکتوبہ ہے۔ دوسرے نسخے میں ۱۴۲ ہیں اور یہ ۱۲۸۶ء کا ہے۔ تیسرے نسخے میں ۹۳ بند ہیں۔ مرثیہ شاندار اور معرکہ آرا ہے۔ انداز بیان شگفتہ اور پر زور ہے۔ روزمرہ، محاورے اور چست ترکیبیں اس کی اعلیٰ خوبیاں ہیں۔ جنگ کے دو بند پیش کیے جاتے ہیں ؎

ایسے لڑے کہ کھیت کو گلزار کر دیا چھاتی پہ جس کی نیزہ رکھا پار کر دیا
کالے علم کو خون میں گلنار کر دیا ہتھیار چھین چھین کے انبار کر دیا
للکارتے تھے جب کہ سپاہی نمود کے
ہتھیار ڈال دیتے تھے گھوڑوں سے کود کے

جب نعرہ حیدری کیا سب تھرتھرا گئے جس دل میں بیٹھے خون کے دریا بہا گئے

ڈوبے عرق میں آپ فرس بھی نہا گئے — ہر حملے میں صفوں کو بچھا گئے

کاوے لگائے گھوڑے نے اک ہار بن گیا

چمکی جو تیغ شعلۂ جوالا بن گیا

(۱۸) میاں دگیر — لالہ چھنولال نام۔ پہلے طرب تخلص کرتے تھے۔ صاحب دیوان تھے دیوان غزلیات موتی جھیل میں ڈبو دیا اور مرثیہ کی طرف متوجہ ہوئے۔ بقول صاحب خوش معرکۂ زیبا نسخۂ پٹنہ دگیر نے ۱۲۳۰ھ مطابق ۱۸۱۴ء میں اپنا مذہب تبدیل کیا اور غلام حسین اسلامی نام رکھا تب سے دگیر تخلص کرنے لگے۔ ان کے والد کا نام منشی رسوارام تھا وہ قوم کا ستھ اور راجہ میوارام کی برادری سے تھا۔ خاندان کے کچھ لوگ دلی میں رہتے تھے لیکن دگیر کی ولادت نشو و نما اور تعلیم و تربیت یہیں ہوئی۔ ان کی تاریخ ولادت ۱۱۹۵ھ ہجری ہے۔ تفصیلات کے لیے راقم حروف کی کتاب "منظومات میاں دگیر" ملاحظہ کیجیے۔ دگیر کا انتقال ۱۲۶۲ھ/۱۸۴۶ء میں ہوا۔

میاں دگیر اپنے زمانے میں نامور مرثیہ گو تھے۔ اور بقول مصحفی "نامی در مرثیہ پیدا کردہ" مالک رام (خمخانۂ جاوید ص ۱۹۴ جلد سوم) لکھتے ہیں کہ دگیر صاحب استعداد تھے۔ اس لیے مرثیے میں اچھا نام پایا۔ نواب سعادت علی خاں (متوفی ۱۲۲۹ھ) اور غازی الدین حیدر بادشاہ (متوفی ۱۲۴۳ھ) کے زمانے میں مرثیہ گویوں کے سرتاج سمجھے جاتے تھے۔ شیفتہ (گلشن بیخار) کی رائے میں دگیر کے مرثیے بہت مشہور اور زبان زدِ عام ہیں۔ رجب علی بیگ سرور (فسانۂ عجائب) کے مطابق دگیر نے ۱۲۴۰ھ ہجری قبل قلیل عرصے میں سلام اور مرثیوں کا دیوان مرتب کیا۔

مراثی دگیر کی چھ جلدیں مطبع نولکشور لکھنؤ میں کوئی سو سال پہلے چھپی تھیں۔ یہ جلدیں اب نایاب ہیں راجہ صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں سبھی جلدیں راقم کی نظر سے گزری ہیں۔ تفصیلات یوں ہیں:-

نام جلد	تعداد صفحات	فی صفحہ	سنہ اشاعت
جلد اول	۵۰۳	۹ بند	اکتوبر ۱۸۸۶ء
جلد دوم	۵۰۰	"	۱۸۹۷ء
جلد سوم	۴۹۶	"	مئی ۱۸۹۷ء

جلد چہارم	۵۰۳	۹ بند	دسمبر ۱۸۸۵ء
جلد پنجم	۵۰۳	"	اگست ۱۸۸۶ء
جلد ششم	۲۳۲	"	دسمبر ۱۸۸۶ء

جلد اول " مجموعہ مرثیہ دبیر " اور " کلیات مرثیہ دبیر " یعنی دو ناموں سے نولکشور پریس لکھنو سے چھپی ۔ صفحہ اول سے ۲۷۶ تک سلام خمسہ اور رباعیات ہیں ۔ پھر ص۲۷۷ سے ص۵۰۳ تک مراثی ہیں ۔ سبھی جلدوں میں صفحات کی تعداد ۲۷۳۰ ہے اور مرثیوں کے بندوں کی کل تعداد ۲۰۳۳۳ ہے ۔

تاریخ محمود آباد ص۱۶۰ قلمی دغیر مطبوعہ مصنفہ حسن علی دکتب خانہ راجہ صاحب محمود آباد) میں مرقوم ہے کہ میاں دبیر تحت اللفظ خوانی میں صاحب کمال تھے ۔ مولوی محمد حسین آزاد د آبحیات ص۳۸۲) کہتے ہیں کہ دبیر کی زبان میں لکنت تھی ۔ ثاقب لکھنوی د دربار حسین ص۱۴۸) کی بھی یہی رائے تھی ۔ وہ کہتے ہیں کہ منشی دبیر ہکلاتے تھے اس لیے وہ اپنا مرثیہ منبر پر نہیں پڑھتے تھے ۔ ان کے مرثیے یا تو کوئی سوزخوان یا ان کا کوئی شاگرد پڑھتا تھا ایک بڑے سوزخواں میر علی صاحب د متوفی ۱۸۴۱ء) موجود تھے جن کے در دولت پر بڑے بڑے شہزادے اور حکام سننے کو آتے تھے اور وہ کسی کے یہاں نہ جاتے تھے ۔ میر علی صاحب زیادہ تر منشی دبیر مرحوم کے سلاموں اور مرثیوں پر سوز رکھتے تھے ۔ میر علی سوزخوان کے علاوہ سلطان علی خان کی سوزخوانی بھی دبیر کے ہی مرثیوں پر تھی ۔

جناب مسعود حسن رضوی مرحوم جناب راجہ صاحب محمود آباد اور جناب رشید صاحب کے ذخیرہ مراثی میں دبیر کے ۲۰۵ [illegible] معدودے چند مرثیے مطبوعہ ہیں ۔ لیکن اکثر د بیشتر غیر مطبوعہ ہیں ۔ ذیل میں ۳۸ غیر مطبوعہ مراثی کی فہرست درج کی جاتی ہے جن کے ساتھ ۱۲۳۴ھ سے ۱۲۷۴ھ تک سال کتابت بھی درج ہے ؛ سب سے پرانا مرثیہ ۱۸۱۸ء کا ہے

(۱)	جب کہ سرورؑ نے کیا کوچ سوئے ملک عدم	۳۴ بند	مکتوبہ ۱۲۳۴ ہجری د ۱۸۱۸ء)
(۲)	جب قیدیوں کو لے گئے دربار عام میں	۴۰ "	" ۱۲۳۸ھ د ۱۸۲۲ء)
(۳)	جب شام کے قریب حرم کا گزر ہوا	۳۵ "	۱۲۴۵ھ کاتب میر بجو لکھنوی

(۴)	منقول ہے یہ ناقلِ شیریں کلام سے	۷۴ بند	مکتوبہ ۱۲۵۱ھ
(۵)	بجنے لگا جو طبل عدو کی سپاہ میں	۴۹ "	" ۱۲۵۲ھ
(۶)	پہنچے امیر شام کی مجلس میں جب اسیر	" ۳۶	" ۱۲۴۰ھ (۲۴-۱۸۲۴ء)
(۷)	انسان کو خیال اجل کا ضرور ہے	" ۵۴	" ۹ رمضان ۱۲۵۵ھ (۱۸۳۹ء)
(۸)	کی صف کشی جو دشت میں افواجِ شام نے	" ۴۲	" ۷ ذی قعدہ ۱۲۵۴ھ
(۹)	آئے جب عابد وطن قیدِ ستم سے چھوٹ کر	" ۳۸	" ۱۲۶۰ھ میر واجد حسین
(۱۰)	افقِ چرخ سے جب خسرو خاور نکلا	" ۴۴	" ۱۱ رمضان ۱۲۶۰ھ میر واجد حسین
(۱۱)	بھائی کی جو شیدا تھیں بہت زینبؑ خاتون	" ۳۶	" ۲۷ رمضان ۱۲۶۰ھ
(۱۲)	پنجۂ خور نے کیا چاک گریبانِ سحر	۵۶ بند	۲۶ رمضان ۱۲۶۰ھ میر مہدی حسین
(۱۳)	جب کہ محبوس ہوئے شام کے زنداں میں اسیر	۶۸ بند	" ۱۲۶۰ھ میر مہدی حسین
(۱۴)	جب مادرِ قاسمؑ نے سنا آتی ہے زینبؑ	" ۵۶	" ۴ شوال ۱۲۶۰ھ کاتب میر واجد حسین
(۱۵)	جو ازل کے دن سے لے یار و سعادت مند ہو	۴۴ بند	" ۹ شوال ۱۲۶۰ھ میر واجد حسین
(۱۶)	دیکھی اک روز نویں جلد بحار الانوار	۴۰ بند	" ۲۸ رمضان ۱۲۶۰ھ
(۱۷)	کہہ دی یہ خبر آخر کسی نے جو دلہن سے	" ۳۸	۱۲۶۰ھ
(۱۸)	اسیر ہو گئے عابد جو فوج دشمن میں	" ۴۰	۱۵ شعبان ۱۲۶۱ھ
(۱۹)	بعدِ قاسمؑ کے جب خیمے میں عباسؑ آئے	" ۵۱	۱۸ جمادی الثانی ۱۲۶۱ھ
(۲۰)	بے ساختہ ہر دل پہ جواب آمدِ غم ہے	" ۴۲	۱۲۶۱ھ
(۲۱)	جب طبل جنگ کی ہوئی دن میں صدا بلند	" ۷۹	۱۳ ربیع الثانی ۱۲۶۱ھ
(۲۲)	جب قتل شاہزادۂ روح الامیں ہوا	" ۶۲	۱۲۶۱ھ
(۲۳)	غش سے جب عابد بیمار نے فرصت پائی	" ۳۹	۲۶ ربیع الاول ۱۲۶۱ھ
(۲۴)	کوئی امام کا جب یار و آشنا نہ رہا	" ۳۳	۲ ربیع الاول ۱۲۶۱ھ
(۲۵)	جو دس ہزار کوفے کے خط سوا آئے	" ۲۱	۱۲۶۲ھ مقطع میں منظفر الدولہ کے لئے دعا
(۲۶)	احمدؐ نے جبکہ اپنا علیؑ کو وصی کیا	" ۴۸	" " "

(۲۷)	جب جنگ ہزار نہرواں سے امام ہدا پھرے	۴۹ بند	مکتوبہ ۱۲۶۲ھ مقطع میں مظفر الدولہ کے لیے دُعا
(۲۸)	خیمۂ خاص میں شبہ آئے جو دشت کیں سے	۴۲ "	" ۱۲۶۲ھ
(۲۹)	ایک نور حق سے خلق ہوئے تھے حسنؑ حسینؑ	۴۲ "	" ۱۲۶۲ھ
(۳۰)	جب پہنچی عزیزو یہ خبر چرخ بریں پہ	۳۹ "	" ۲۰ جون ۱۸۵۴ء
(۳۱)	جب قلم ہو گئے عباس علمدار کے ہاتھ	۳۹ "	۱۸۶۱ء
(۳۲)	اے عزا دارو کرو دل سے عزائے شاہِ دیں	۳۱ "	۵ مئی ۱۸۶۲ء
(۳۳)	جب مدینے میں حرم قید سے چھوٹ کر آئے	۳۸ "	۱۲۸۰ء
(۳۴)	جب ہو گئی بابا سے جدا فاطمہؑ صغرا	۴۵ "	۱۲۶۱ھ
(۳۵)	یارو حسنؑ کو ورثۂ حضرت حسنؑ ملا	۴۰ "	" ۱۲۶۱ھ برائے مظفر الدولہ
(۳۶)	قید میں آلِ نبیؐ جب سرِ دربار آئے	۳۸ "	" ۲۹ شوال ۱۲۶۴ھ
(۳۷)	دربار میں ظالم کے جب اہلِ حرم آئے	۳۵ "	۱۲۶۰ھ
(۳۸)	پدر کا اپنے جو تھا انتظار صغراؑ کو	۳۶ "	۱۲۷۴ھ

دبیرؔ کے مطبوعہ مرثیوں کی تعداد کوئی چار سو ہے۔ راقم حروف نے ان تمام مرثیوں کے مطلع مع تعداد بند نوٹ کئے ہیں۔ ان کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ اشعار ایک لاکھ سے زائد ہیں۔ ان کے مراثی میں قدیم طرز کا ایک مرثیہ مربع میں ملتا ہے۔ نمونہ پیش کیا جاتا ہے ؎

کٹ گیا جب تن سے سر شبیرؑ کا — پھونکا اہلِ کیں نے گھر شبیرؑ کا
دیکھو لاشہ خوں سے تر شبیرؑ کا — آیا ہے مجرے کو سر شبیرؑ کا

سینۂ اکبرؑ پہ جب نیزہ لگا — شہ نے سینے سے اُسے لپٹا لیا
غیب سے آئی فرشتوں کی صدا — غور سے دیکھو جگر شبیرؑ کا

(۴) **میر ضمیر** —— میر مظفر حسین نام، ضمیرؔ تخلص۔ دنیائے اُردو میں میر ضمیرؔ کے نام سے مشہور ہیں دس سال کی عمر میں شعر و شاعری کی تھی۔ خود مثنوی مظہر العجائب میں کہتے ہیں ؎

یہ جو ہے بندۂ فقیر، حقیر — کمتریں ذاکر حسینؑ، ضمیر
شعر کہنے کا اس کو شوق ہوا! — سنِ دہ سالگی سے ذوق ہوا

شاعری کی ابتدا غزل سے کی تھی اور اس فن میں مصحفی سے استفادہ کیا۔ مصحفی انہیں،، مرآیدِ صلحائے عالی مقدار، جوان متحمل اور ذوفنون" کہتے ہیں۔ وہ صاحب دیوان بھی تھے۔ لیکن دیوان اب نایاب ہے۔ مرزا غالب کو میر ضمیر سے مراسم تھے اور وہ ان کا احترام کرتے تھے اور ان کے نام کے آگے اعزاز کے طور پر ،،مولانا" بھی لکھتے تھے۔ ایک دفعہ غالب نے دلی سے واجد علی شاہ بادشاہ کو ابتدائے عہد حکومت میں ایک فارسی قصیدہ اور عرضداشت قطب الدولہ کی معرفت بھیجی تھی یہ قصیدہ اور عرضداشت میر ضمیر نے ہی بادشاہ کو پڑھکر سنائی تھی۔ اس کا ذکر غالب نے نواب محمد علی خاں بہادر عرف میرزا حیدر کے نام ایک خط مورخہ جمادی الاول روز سہ شنبہ ۱۲۶۶ھ / ۱۸۴۹ء میں کیا ہے (کلیات نثر غالب ص ۱۰۵ مطبوعہ نولکشور ۱۸۶۸ء)

میر ضمیر نے ۱۲۴۴ھ / ۱۸۲۸ء ہجری یعنی مثنوی مظہر العجائب کی تصنیف سے پہلے جو مرثیے کہے تھے ان کے اشعار کی تعداد ۳۴ ہزار تھی۔ اگر وہ اپنے کلیات کے تمام شعر ایک جا جمع کرتے تو ان کی تعداد ایک لاکھ سے زائد ہوتی۔ چنانچہ کہتے ہیں ؎

کروں ابیات کا گر آج شمار — ہوں گے البتہ سی و چار ہزار
یہ فقط مرثیوں کے ہیں ابیات — ورنہ کرتا جو جمع کلیات
آج سب نظم ہو اگر موجود — بیت ہو صد ہزار سے افزود
ہے ولے صد ہزار شکرِ خدا — کہ مری طرز ہے سبھوں سے جدا
طرز یہ مرثیہ کی ٹھہرائی — کہ سراپا ہو اور صف آرائی
پایا میرے کلام نے یہ رواج — کہ نہیں ہے بیان کا محتاج

مصحفی کے بیان کی تائید خود میر ضمیر سے بھی ہوتی ہے کہ موخر الذکر نے مرثیہ گوئی میں نام پیدا کیا تھا۔ وہ سراپا نگاری میں مہارت رکھتے تھے۔ ان کا ایک مرثیہ ماہ ذی القعدہ ۱۲۴۴ھ مطابق ۱۸۲۸ء کا غیر مطبوعہ ہے۔ یہ حضرت عباس کے حال کا ہے۔ مطلع ہے ؎

بار دنقریر سے ہیں کارِ قلم کرتا ہوں بے ورق کی نئی تصویر رقم کرتا ہوں
آج اس تیغِ زباں کو بھی علم کرتا ہوں یعنی کچھ وصفِ علمدارِ علم کرتا ہوں
لب پہ افضالِ الٰہی سے وہ تقریر آوے
سامنے چشمِ تصور کی جو تصویر آوے

سراپا- نرگسی آنکھوں کا عالم کہوں یا بینی کا دو مر لفظوں کی ہے بالیں پہ رکھا ایک عصا
کان اس کانِ شجاعت کے میں تبلاؤں کیا کہ حسینانِ عرب کان پکڑتے ہیں سدا
کان ایسے ہوں اسی کے جو جواں ایسے ہوں
نہیں امکاں کہ آفاق میں کان ایسے ہوں

میر ضمیر مقطع میں دعویٰ کرتے ہیں کہ مرثیہ کے اس "طرزِ سخن" کو لوگوں نے خوب پسند کیا ہے

اب تو ہے نالہ و فریاد کا ایک جوش ضمیر رونے والے ہوئے اس بزم میں بے ہوش ضمیر
جی نہیں چاہتا ہر چند ہو خاموش ضمیر پر ہیں تحسینِ ملائک سے ترے گوش ضمیر
بسکہ ہر ایک کو یہ طرزِ سخن بھاتی ہے
آج احسنت کی گردوں سے صدا آتی ہے

میر ضمیر نے جناب علی اکبر کے حال میں ایک مرثیے میں سراپا نظم کیا۔ اس کا سال تصنیف ۱۲۴۹ھ تھا۔ اس کا اظہار انہوں نے مرثیہ کے سال تصنیف کے بعد کیا تھا اور غالباً ۱۲۵۰ھ ہجری کے بعد آخری بند میں مرثیہ کے "طرزِ نوی" کے موجد ہونے کا دعویٰ اس طرح کرتے ہیں:

جس سال کیے وصف یہ ہمشکل نبیؐ کے سن بارہ سو انچاس تھے ہجری نبوی کے
آگے تو یہ اندازِ سخن تھے نہ کسی کے اب سب یہ مقلد ہوئے اس "طرزِ نوی" کے
دس میں کہوں سو میں کہوں یہ درد ہے میرا
جو جو کہے اس طرز میں شاگرد ہے میرا

رواج زمانہ کے مطابق میر ضمیر کے مرثیوں پر بھی مقامی رنگ چڑھا ہوا ہے۔ حضرت قاسم کے مرثیے کے یہ تین بند دیکھیے۔

منزیب کے دستار یہ تھا اور ہی ساماں کلغی و جغہ کی نظر آتی تھی عجب آن

خلعت کے ہر اک تار میں تھا برق کا عنوان
اور موتی کے مالے کی گلے میں تھی نئی شان
ایک پھولوں کا اک موتیوں کا ہار پڑا تھا
ڈوبا ہوا وہ حسن کے دریا میں کھڑا تھا

ہر گز نہ ستارہ کہوں تھا عقدِ ثریا
گنگنے پہ وہاں بیاہ کے جو موتی ٹکا تھا
روشن تھا ہتھیلی میں مثالِ یدِ بیضا
تھا دست حنا بستہ میں جو دردِ حنا تھا
طولانی جو اس موتی کے سہرے کی لڑی تھی
موتی کی لڑی آن کے واں پاؤں پڑی تھی

سرخی سے گلے میں وہی موجود تھی تا حال
پاؤں سے کیا تھا نہ شب داماد جو منہ لال
پوشاک کی بو باس کا میں کیا کہوں احوال
اور ہاتھوں میں آیا ہوا سسرال کا رومال
خوشبو میں نہ اس گل کا عرق عطر سے کم تھا
خود عطر میں ڈوبا ہوا سر تا بقدم تھا

میر ضمیر کے کہنے کے مطابق ۱۲۴۴ھ ہجری (۱۸۲۸ء) یعنی مثنوی مظہر العجائب کی تصنیف کے وقت تک ان کے مرثیوں کی تعداد اشعار ۴۴ ہزار تھی۔ اس کے بعد انہوں نے ۱۲۷۲ھ ہجری تک مزید ۲۸ سال کی عمر پائی۔ اس عرصہ دراز میں انہوں نے سیکڑوں شعر کہے ہوں گے۔ وہ ہر ماہ ایک نیا مرثیہ تصنیف کیا کرتے تھے۔ کہتے ہیں ؎

ہر اک ماہ نیا مرثیہ رقم ہووے
ترے الم کے سوا اور نہ کچھ الم ہووے
ہر ماہ میں تو مرثیہ حضرت کا رقم ہو
یا ہے افزود ہر اک دم مجھے شبیرؑ کا غم ہو
ہر ماہ نیا مرثیہ تصنیف کرے یہ
یا ہے تاریخ نہم مجلس شبیرؑ کرے یہ

میر ضمیر کے مرثیوں کا کوئی حد حساب نہیں ہے۔ آج سے تقریباً سو سال پہلے ان کی ایک جلد اودھ اخبار لکھنؤ میں اور پھر ۱۸۹۶ء میں مطبع کانپور میں چھپی تھی۔ یہ جلد بھی اب کمیاب ہوتی جا رہی ہے اس میں ۵۰ مرثیے ہیں۔ جناب سید مسعود حسن رضوی صاحب مرحوم کے کتب خانے میں مراثی ضمیر کی دو قلمی ضخیم جلدیں تھیں، ان میں کچھ مکررات بھی ہیں۔ ان کی تعداد ۱۰۴ ہے۔ ۲۶۰ مرثیے وہ ہیں جو مطبوعہ جلد میں موجود ہیں بقیہ تمام مرثیے غیر مطبوعہ ہیں۔ جناب راجہ صاحب محمود آباد اور جناب

سید محمد رشید صاحب کے کتب خانوں میں بھی متعدد قلمی اور غیر مطبوعہ مرثیے محفوظ ہیں۔ ذیل میں میر ضمیرؔ کے غیر مطبوعہ مراثی کی وہ فہرست درج کی جاتی ہے جن کے ساتھ سال کتابت بھی درج ہے ان کی تعداد ۴۷ ہے۔ ۳۴ مرثیے بحیاتِ مصنف منقول ہیں سب سے پرانا مرثیہ ۱۸۲۰ء کا ہے

نمبر شمار	مطلع	تعداد بند	کیفیت
(۱)	جب کیا کوفیوں نے شہ کو طلب کوفے میں	۶۵ بند	مکتوبہ ۷ رجب ۱۲۳۵ھ / ۱۸۲۰ء کاتب صفدر علی
(۲)	اے مومنو یہ زیست کا عالم ہے غنیمت	۵۳ ″	″ ۲۲ رجب ۱۲۴۰ھ (۱۸۲۵ء)
(۳)	یارو تقریر سے میں کار قلم کرتا ہوں	۷۱ ″	″ ۱۲۴۴ھ (۱۸۲۸ء)
(۴)	واضح کیا جب حق نے حدوث اور قدم کو	۷۵ ″ (م)	″ ۱۲۶۰ھ (۱۸۴۴ء)
(۵)	آمد آمد علی اکبر کی جو مشہور ہوئی	۸۸ ″	″ ۱۲۶۰ھ
(۶)	عزیزو آج یہ نیرنگ ہے زمانے میں	۵۰ ″	″ ۲۹ شوال ۱۲۶۰ھ
(۷)	بھلا قدر سے اس بزم کی واقف ہے خدا	۳۲ ″	″ ۱۲ جمادی الاول ۱۲۶۰ھ
(۸)	جس وقت فتح جنگ احد مرتضیٰ نے کی	۵۹ ″	″ ۲۶ رمضان ۱۲۶۰ھ
(۹)	شور ہے شام کے لشکر میں کہ عباس آئے	۷۲ ″	″ ۹ رجب ۱۲۶۰ھ
(۱۰)	عزیزو جب سفر کربلا تمام ہوا	۵۰ ″	″ ۱۲۶۰ھ
(۱۱)	جب بے چراغ قبر رسولؐ خدا ہوئی	۵۷ ″	″ ۱۲۶۰ھ نسخۂ دیگر خلیق
(۱۲)	جب بادشاہ یثرب و بطحیٰ ہوا شہید	۴۸ ″	″ ۱۶ جمادی الثانی ۱۲۶۰ھ
(۱۳)	قریب شام حرم جب قریب شام آئے	۴۵ ″	″ ۱۲۶۰ھ
(۱۴)	یارو چمنِ فاطمہ کیا صرفِ خزاں ہے	۷۰ ″	″ ۸ رجب ۱۲۶۱ھ
(۱۵)	عباسؑ جو مشہور تھا ماہ بنی ہاشم	۷۲ ″	″ ۱۱ رجب ۱۲۶۱ھ
(۱۶)	یارو کوئی دنیا میں نہ یوسف سا حسیں تھا	۵۰ ″	″ ۱۲۶۱ھ
(۱۷)	صغرا جو مبتلائے فراقِ پدر ہوئی	۵۱ ″	″ ۱۲۶۱ھ
(۱۸)	دن میں جب آمد آمد عباسِ علمدار ہوئی	۶۲ ″	″ ۱۰ صفر ۱۲۶۱ھ
(۱۹)	میداں میں آمد آمد قاسم کی دھوم ہے	۷۰ ″	″ ۶ شعبان ۱۲۶۱ھ

(۲۰)	جب صبح نے اٹھا دیا پردہ حجاب کا	۳۰ بند	۶ر شعبان ۱۲۶۱ھ
(۲۱)	جب کیا کوفیوں نے شہ کو طلب کوفے میں	۴۴ ،، (۲ نسخے)	،، ۸ر رجب ۱۲۶۱ھ
(۲۲)	جس دم ہوئے عباسؑ خریدارِ شہادت	۴۰ ،،	،، ۱۴ر رجب ۱۲۶۱ھ
(۲۳)	جس وقت کیا مہر نے زریں طبق صبح	۶۹ ،،	،، ۱۷ر رجب ۱۲۶۱ھ
(۲۴)	رن کے میداں میں صف آرا جو ستمگار ہوئے	۲۵ ،،	،، ۱۰ر صفر ۱۲۶۱ھ کاتب میر واجد حسین
(۲۵)	روزِ عاشورہ ہے خون آج تو رو لو یارو	۴۳ ،،	،، ۶ر رمضان ۱۲۶۱ھ
(۲۶)	روشن کیا جب نام چراغِ حسینؑ نے	۸۲ ،،	،، ۱۲۶۱ھ
(۲۷)	سپیدۂ صبح کا جب رن میں آشکار ہوا	۵۷ ،،	،، ۱۱ر رجب ۱۲۶۱ھ
(۲۸)	شفقت علی پہ ختم سخاوت علی پہ ختم	۶۰ ،،	،، ۱۳ر رجب ۱۲۶۱ھ
(۲۹)	صغراؑ جو مبتلائے فراقِ پدر ہوئی	۵۳ بند	،، ۱۲۶۱ھ کاتب میر واجد حسین
(۳۰)	عابد کو رہائی جو ملی قیدِ ستم سے	۵۲ ،،	،، ۱۱ر رجب ۱۲۶۱ھ
(۳۱)	مرنے پہ کمر باندھی جو شہ کے رفقا نے	۶۴ ،،	،، ۱۵ر رجب ۱۲۶۱ھ
(۳۲)	ایک دن فاطمہؑ کو دیکھو گے گریاں زینبؑ	۴۹ ،،	،، ۸ر رجب ۱۲۶۱ھ
(۳۳)	دشتِ بلا میں پہنچے جو سلطانِ کربلا	۵۳ ،،	۱۲۶۱ھ
(۳۴)	جب شاہ ہوئے واردِ میدانِ کربلا	۴۳ ،،	،، ۹ر ذی قعدہ ۱۲۷۷ھ
(۳۵)	کثرت سے لگے زخم جو جسمِ شہِ دیں پر	۴۰ ،،	،، ۱۹ر محرم ۱۲۹۱ھ
(۳۶)	کس نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے	۱۰۰ ،، (م ۱۰۰ ابیات)	،، ۱۹ر محرم ۱۲۹۱ھ
(۳۷)	مریم شیمِ آفاق میں یہ کلک مرا ہے	۹۴ ،،	،، ۱۶ر جمادی الثانی ۱۲۸۲ھ میر مہدی حسین
(۳۸)	اے مومنو کچھ فکرِ سرانجام کرو تم	۷۳ ،،	،، ۲۳ر محرم ۱۲۹۱ھ
(۳۹)	جب رن میں آمد آمدِ سلطانِ دیں ہوئی	۴۵ بند	۲۶ر نومبر ۱۸۸۴ء سید ذاکر حسین
(۴۰)	غور سے اس کو سنو اے صاحبانِ ہوش و عقل	۱۲۸ ابیات (بشکل مثنوی)	،، ۵ شعبان ۱۲۷۷ھ

میدان دلگیر لکنت کی وجہ سے عنبر، مرثیہ نہیں پڑھ سکتے تھے۔ نتیجے آخر عمر تک مکۂ معظمہ میں مقیم ہوئے۔ میر خلیق اور میر ضمیر بڑھاپے کے پلنگ پر آرام کرنے لگے۔ مرثیہ گوئی کا میدان

میر انیسؔ شاگرد خلیقؔ اور مرزا دبیرؔ شاگرد ضمیرؔ کے ہاتھ رہا۔ خلیقؔ اور ضمیرؔ کے انتقال کے بعد انیسؔ و دبیرؔ نے اپنی جودتِ طبع اور متنوع مضامین سے اُردو مرثیے کو انتہائی عروج پر پہنچایا اور اس طرح ان دونوں باکمالوں نے اُردو شاعری کو دنیا کی ترقی یافتہ شاعری کے مقابلے میں لا کھڑا کر دیا۔

⁂

ڈاکٹر رشید موسوی

دکن میں مرثیہ کی روایت ۱۷۰۰ء کے بعد

قطب شاہی اور عادل شاہی سلطنتوں کے خاتمے کے بعد ۱۶۸۷ء سے ۱۷۲۲ء تک دکن کے علاقہ پہ مغلوں کا تسلط رہا۔ اورنگ زیب نے دکن کی سلطنتوں کو فتح کرنے کے بعد اورنگ آباد کو اس علاقے کا صدر مقام بنایا۔ جس کے نتیجہ میں سیاسی، ادبی اور تہذیبی چہل پہل رفتہ رفتہ گولکنڈہ بیجاپور، بیدر اور گلبرگہ سے اورنگ آباد منتقل ہوگئی مغلوں نے محرم کے رسم ورواج جو قطب شاہی زمانے سے رائج تھے پورے طور پر ختم نہیں کیے۔ البتہ ان میں بعض رسومات اوران کے لوازم باقی نہ رہ سکے۔ مجلسوں اور علموں کے جلوس میں بادشاہ کی شرکت تو ممکن ہی نہ تھی، شاہی ذاکر اور مرثیہ خوان بھی موقوف کر دیئے گئے۔ حکومت کی طرف سے مجاوروں کو جو امداد دی جاتی تھی بند کردی گئی۔ مغلیہ حکومت کے صوبہ دار محرم کے مراسم اور مجلسوں وغیرہ میں شرکت نہیں کرتے تھے عوام حسب روایت علم ایستاد کرتے اور مجلسیں منعقد ہوتی تھیں اس اڑتیس سال کی مدت میں اورنگ آباد اُردو کے کئی اہم شعرا کا مسکن بن گیا ان میں بیشتر ایسے مرثیہ نگار تھے جو صرف مرثیہ کہتے تھے۔ کچھ نیم مذہبی قسم کے شاعر تھے یہ سب سلطنتیں تباہ ہوجانے کی وجہ سے امرا کی سرپرستی سے محروم ہو گئے تھے اور زادِ آخرت کا سامان جمع کرنے کی نیت سے مذہبی نوعیت کی شاعری کرنے لگے تھے ان میں ذوقی، اشرف، ندیم اور نسیم احمد قابل ذکر ہیں اول الذکر تینوں نے قصیدے اور غزل ہی کی شکل میں مرثیے کہے ہیں سید شاہ حسین ذوقی کی زبان دکنی ہے لیکن دوسرے ہم عصر شعرا کے مقابلے میں ان کے یہاں زبان وبیان کی بے اعتدالی نظر نہیں آتی۔ ایک مرثیہ کا مطلع ہے ؎

اے شمع بزم مرتضیٰ گھر آج آتے کیوں نہیں ∴ تاریک ہے تم بن جہاں جلوا دکھاتے کیوں نہیں

ایک اور مرثیے کا مطلع ہے سے

شاہ ماتم گردوں بر د سا ماہ محن ∴ فوجِ غم نے مُلکِ دل ویراں کئے ہیں جو کہ بن[1]

سید اشرف کا اس دور کے ممتاز شعرا میں شمار ہوتا ہے۔ مرثیہ نگاری کی طرف ان کا زیادہ رجحان تھا۔ ان کے مرثیوں میں موضوع سے بے پناہ خلوص جھلکتا ہے۔ اسلوب بھی ان کا اپنا ہے انہوں نے کئی مرثیے لکھے ہیں۔ مثلاً یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

بانو کہیں اصغر بِن اب میں جھلاؤں کس کے تئیں ∴ سونا ہوا ہے پالنا اب میں سلاؤں کس کے تئیں!

نہلا کے میں کپڑے پنہا اسکو بناتی گل نمن ∴ وہ پھول سو کھا بِن اب میں بناؤں کس کے تئیں!

سوتا تھا جب وہ نیند بھر پیتے اٹھاتی دودھ کوں ∴ بے دم ہے دیکھو آج وہ اب میں جگاؤں کس کے تئیں[2]

سید شاہ ندیم حسینی عادل شاہی دور کے مشہور مرثیہ گو شاعر تھے۔ اورنگ زیب کے عہد میں انھیں بڑی شہرت حاصل ہوئی۔ عادل شاہی سلطنت کے زوال کے بعد وہ زیادہ تر مرثیے لکھ کر غم غلط کرتے رہے۔ ندیم کے دو مرثیے دستیاب ہوئے ہیں جو حضرت علی اصغر کی شہادت کے بیان میں ہیں۔ ان مرثیوں کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں انہوں نے حضرت علی اصغر کی شہادت کے دردناک پہلو کو اجاگر کرنے کے لیے حضرت شہر بانو کے جذبات اور تڑپ کو خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے یہ شعر ملاحظہ ہو۔

ہے ہے اصغر ابن حسین سونا تیرا پالنا ∴ رو رو بانو کرتے ہیں بین سونا تیرا پالنا

تجھ بن بانو ہیں بے حال ہوئیں بکھرے سر بال ∴ کہتے ہے ہے میرا لال سونا تیرا پالنا

تھا تو شاہ من کا چاؤ مجھ دکھیا کے من کا بھاؤ ∴ کاری ہے مجھ دل پر گھاؤ سونا تیرا پالنا[3]

نسیم احمد کے یہاں مربع کی شکل میں لکھے ہوئے مرثیے ہیں اس شاعری کا زمانہ کم و بیش سودا کا

---

[1] دکن میں اُردو نصیر الدین ہاشمی ص ۳۴۴

[2] دکن میں اُردو ص ۲۸۱ اور یورپ میں دکھنی مخطوطات ص ۳۷۹

[3] دکن میں اُردو ص ۳۹۲ اور اُردو شہ پارے از ڈاکٹر زور ص ۳۰۹

زمانہ ہے نسیم احمد سے منسوب بند پیش کیے جاتے ہیں

جیف گھائل حسین تن تیرا　　جسم پرخون ہے پیرہن تیرا
تو کہاں ہور کیدھر تن تیرا　　کیوں لہیرا ہوا ہے رن تیرا

نہیں ملتا بوند کس کے تئیں پانی　　سخت طفلاں کے سر پو حیرانی
جیف اصغر نے تجھ کوں رولانی　　جگ سوں پیاسا گیا تن تیرا ع۱

مغلوں کی راجدھانی سے ہٹ کر دکن کے دور دراز علاقوں جیسے ارکاٹ، سدھوٹ اور ویلور میں جہاں اس وقت تک قدیم قطب شاہی حکمرانوں کے متوسلین کا اقتدار باقی تھا دکن کی قدیم شاعری کی روایات پرورش پاتی رہیں۔ یہ روایات مدراس اور ارکاٹ تک پہنچیں۔ لیکن مرثیہ نگاروں کے بارے میں کوئی خاص معلومات حاصل نہیں ہوتیں۔ البتہ ویلور میں محمد فیاض ولی ویلوری نے "روضۃ الشہدا" کے نام سے ایک شہادت نامہ مثنوی کی شکل میں لکھا تھا جو واقعات کربلا اور اس کی جزئیات پر مشتمل ہے یہ شہادت نامہ اب بھی دکن کے اکثر علاقوں میں مجلسوں میں مرثیے کے بجائے پڑھا جاتا ہے۔

مغلوں کے براہ راست اثر ونفوذ کا خاتمہ دکن میں آصف جاہی سلطنت کے قیام کے بعد ہی ہوگیا اور یہاں عزاداری اور مرثیہ خوانی کی ماضی کی روایات کے ساتھ نئی روائیتیں بھی نشو ونما پانے لگیں۔

نواب قمرالدین خاں نظام الملک نے ۱۷۲۴ء میں سلطنت آصفیہ کی بنیاد ڈالی۔ یہ صحیح ہے کہ نظام الملک اور ان کے عمائد کا ادبی ذوق بھی مغلوں سے مختلف نہ تھا۔ اسی لیے ابتدا میں اُردو کی طرف توجہ نہیں کی گئی لیکن ناصر جنگ اور پھر صلابت جنگ کے زمانے سے اُردو کا اثر بڑھنے لگا۔ نظام علی خاں آصف جاہِ ثانی ۱۷۶۲ء تا ۱۸۰۳ء کے زمانے میں اُردو شاعری کو ترقی کرنے کا زیادہ موقع ملا۔ سرکاری زبان فارسی تھی۔ لیکن عام طور پر اُردو زبان ادبی اظہار کے

ع۱۔ مولف یورپ میں دکھنی مخطوطات نے ان بندوں کو مسدس کی شکل میں لکھا ہے ص۳۸۱

لیے استعمال ہونے لگی تھی۔ اس دور میں عزاداری کے مراسم کے ساتھ ساتھ مرثیہ نگاری کو بھی فروغ ہونے لگا تھا۔ چنانچہ اس زمانے کے شعرا میں رمنی، قادر، روحی، امامی، قائم، لنظر، سعد بن اور ہاشم علی نے مرثیے لکھے ہیں۔ ان کے یہاں قصیدے اور مربع دونوں شکل میں مرثیے ملتے ہیں

اسی زمانے میں ارسطوجاہ دیوان سلطنت مقرر ہوئے۔ یہ ایرانی النسل تھے اور شیعہ مسلک کے پیرو تھے۔ انھیں شعر وسخن سے بھی خاص لگاؤ تھا لیکن وہ فارسی کے دلدادہ تھے تاہم اردو کے بڑھتے ہوئے اثر سے بالکل بیگانہ نہیں تھے۔ ان کی سرپرستی کی وجہ سے اردو شاعری کو بھی تقویت ہوئی اور شیعہ عقائد کو مقبولیت حاصل ہونے لگی۔ ارسطو جاہ شعرا کے بڑے سرپرست تھے۔ ان کے دربار سے اردو اور فارسی کے کئی دو سو کے قریب شاعر متوسل تھے۔ ان میں کچھ ایسے شاعر بھی تھے جنھوں نے مرثیہ نگاری میں نام پیدا کیا۔ بعض کا تعلق شاہی دربار سے بھی تھا۔ ان میں درگاہ شیدا، ہمت، کاظم اور احسان کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان کے مرثیے مثلث، مربع، مخمس اور مسدس کی شکل میں ملتے ہیں لیکن اس زمانے سے مسدس کی طرف رجحان بڑھنے لگا تھا۔

انیسویں صدی کے وسط میں بھی دکن میں عزاداری، محرم کی تقریبوں اور مرثیہ خوانی کو دوسرے ہمسایہ علاقوں یا شمالی ہند کے مقابلے میں کچھ امتیازی خصوصیات حاصل رہیں۔ چندو لعل ۱۸۰۷ء میں پیش کار مقرر ہوئے۔ وہ اردو کے اچھے شاعر تھے اور شعرا کی سرپرستی میں ان کو بہت شہرت حاصل ہوئی۔ چنانچہ بعض تذکرہ نگاروں کے بیان کے مطابق ان کے دربار میں تین سو سے زائد شاعر تھے ان میں مرثیہ گو شاعر احسن، انور اور کاظم بھی تھے جن کا تعلق ارسطوجاہ کے عہد سے بھی تھا۔ مہاراجہ چندو لعل کے زمانے میں فدوی، کمتر، مکھن اور عقلاں نے خاص طور پر مرثیہ گوئی میں شہرت حاصل کی[1]۔ اس زمانے کے شاعروں میں مرثیہ نگار کی حیثیت سے عقلاں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں مسدس کی قدیم شکل میں ایک مرثیہ ملتا ہے جس کے ہر بند میں چھٹے مصرعہ کو دہرایا جاتا ہے صرف ایک بند سنیئے۔

۱۔ فدوی کے مرثیے ملاحظہ ہوں کتب خانہ سالارجنگ بیاض نمبر ۲۱۷

مکھن کے مرثیے ملاحظہ ہوں ادارۂ ادبیات اردو مخطوطہ نمبر ۷۰۰

کمتر کا ذکر ملاحظہ ہو دکن میں اردو ص ۴۱۷

ظلم کے دریا مجبو موج زن طغیان ہے — بے سفینہ آل احمد اس میں سرگرداں ہے
یعنی کربل بن میں سرور بے سروساماں ہے — ساقی کوثر پدر جس کا شہ مرداں ہے
آج پانی کے لیے وہ تشنہ لب حیراں ہے
ہائے آندھی غضب ہے ظلم ہے طوفان ہے

شب تو فرزندوں کو زینب نے یہ فرمایا مقال — سر کٹانے کو کھڑا ہے مرتضیٰ کا نونہال
لعل یہ زہرا کے تم قربان ہو جیو میرے لال — سن کے تب دونوں برادر چاند سے روشن جمال
جا کے میداں پہ شہادت کا لیا ایوان ہے
ہائے آفت ہے غضب ہے ظلم ہے طوفان ہے ؎۲

حیدرآباد میں شمالی ہند سے شاعروں کی آمد کا سلسلہ آصف جاہ اول کے زمانے سے شروع ہو چکا تھا۔ ارسطو جاہ کے زمانے میں جو شاعر شمال سے دکن آئے ان میں مرثیہ نگار شاعر سکندر جعفری اور بیان قابل ذکر ہیں۔ چندو لعل کے زمانے میں مشتاق دہلوی حیدرآباد آئے۔ ان کے کچھ اشعار کتب خانہ سالار جنگ کی بیاضوں میں مل جاتے ہیں ؎۳

باہر سے آنے والوں کا یہ سلسلہ اگلے زمانے میں بھی باقی رہا۔ چنانچہ مختار الملک سر سالار جنگ کے زمانے میں پہلی مرتبہ لکھنؤ سے ایک مرثیہ گو شاعر میر محمد ذکی بلگرامی جو دبیر کے شاگرد تھے حیدرآباد آتے اور کئی سال تک یہاں ان کا قیام رہا۔ ؎۴

۱۸۷۱ء میں انیس حیدرآباد آئے۔ اس وقت یہاں مرثیہ کہنے والے شعرا کی قابل لحاظ تعداد موجود تھی۔ یہاں ان شاعروں کا ذکر کیا جائے گا۔ جو انیس سے متاثر ہوئے تھے اور جن کے مرثیے لکھنؤ کے ترقی یافتہ مرثیوں کے زیر اثر لکھے گئے تھے۔ حیدرآباد میں شعر کا وہی مذاق پروان چڑھ چکا تھا جو لکھنؤ اور دلی کا بر درفتہ تھا۔ انیس کے ہم عصر مرثیہ گو شعرا میں ناجی، اشہر اور

؎۲ ادارۂ ادبیات اردو مخطوطہ نمبر ۸۷۲

؎۳ کتب خانہ سالار جنگ بیاض نمبر ۱۰-۱۸-۱۳۸

؎۴ تذکرہ یادگار ضیغم ص ۲۹

دانش قابل ذکر ہیں۔ مرزا غلام سجاد اشہر نے بے شمار مرثیے کہے لیکن آج وہ دستیاب نہیں ہوتے صرف پانچ غیر مطبوعہ مرثیے موجود ہیں۔ ان کے مطالعے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اشہر محاورے اور روزمرہ پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں۔ ان کے مرثیوں میں ڈرامائی عناصر کی بھی کارفرمائی ہے اشہر نے مکالمہ، رزم اور منظر نگاری پر بھی خاص توجہ کی۔ مرثیہ نگار کی حیثیت سے انھیں خاص مقبولیت حاصل تھی۔ حضرت علیؑ کے متعلق کہے گئے ایک مرثیہ کا اقتباس پیش ہے اس میں حضرت علی اور مرحب کی گفتگو بیان کی ہے۔

تیور بدل کے ضیغم دیں نے کہی یہ بات ـــ رستم کا فخر تو ہے تو میں فخر کائنات
بولا وہ جنگ کو ہے قدرے میرے ثبات فرمایا شہ نے قطب زمانہ ہے میری ذات
قائم وجودِ ارض و سما میرے دم سے ہے
کونین کو ثبات ہمارے قدم سے ہے

بولا وہ کہتے ہیں مجھے سب فارس جلیل فرمایا ہوگا قتل فرس کرکے اب ذلیل
بولا وہ ہوں میں جنگ میں استاد بے عدیل فرمایا مجھ کو کہتے ہیں استاد جبرئیل
بولا وہ اک بلا ہیں دم کارزار ہوں
فرمایا اسم اعظم پروردگار ہوں

انیس کے بعد لکھنؤ سے مرثیہ گو شاعروں کی آمد کا سلسلہ جاری رہا۔ چنانچہ انس، نفیس، سلیس، عارف، رشید اور اوج کی آمد نے یہاں کے شاعروں میں مرثیہ گوئی کے ذوق کو مہمیز کیا۔ مرثیہ نگاری کے ساتھ ساتھ مرثیہ خوانی کو بھی ایک فن کی حیثیت سے ترقی ہونے لگی۔ اس دور کے اہم مرثیہ نگار میر عابد علی عابدؔ سرفراز علی خاں سرفرازؔ، میر مہدی خاں مہدیؔ، شائق حسین صفیرؔ، میر مہدی حسین خاں الم اور مرزا علی جعفر ہیں۔ عابد کی مرثیہ گوئی کی صلاحیتوں سے متاثر ہو کر انیس نے انھیں اپنا شاگرد بنایا تھا عابد نے کئی مرثیے لکھے جو اب دستیاب نہیں ہوتے۔ ان کا ایک غیر مطبوعہ مرثیہ کتب خانہ سالار جنگ میں موجود ہے ۱۶۳ بند پر مشتمل اس مرثیہ کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ عابد نے اپنے استاد کے رنگ کو اپنانے کی کوشش کی ہے۔ زبان سادہ اور بامحاورہ ہے عابد نے مرثیہ کے اجزاء کی ترتیب کا خاص خیال رکھا ہے چہرہ، سراپا، آمد، رجز اور جنگ کے

واقعات کو خوبصورت انداز میں بیان کیا ہے سراپا کا ایک بند ملاحظہ ہو۔

پنجہ وہ پنجہ زورِ خدا جس کے ہاتھ میں   خیبر کے در کو توڑ دیا جس نے بات میں
ہیں انگلیاں یہ عقدہ کشِ مشکلات میں   کہتے ہیں اس کو دستِ خدا کائنات میں
پنجہ سے آسماں کی کمر کو جو تھام لیں
سیارے سب سکوت و ثوابت سے دام لیں

مرثیے کے نئے انداز پر جن شعرا نے عبور حاصل کیا تھا ان میں سرفراز بھی قابل ذکر ہیں یہ انیس کے شاگرد تھے۔ ان کے مرثیوں پر انیس اور ان کے سلسلے کے مرثیہ گو شعرا کا اثر زیادہ ہے" ریحانِ غم" کے نام سے ان کے مرثیوں کا ایک مطبوعہ مجموعہ بھی دستیاب ہوا ہے سرفراز نے مرثیوں میں شاعرانہ محاسن کے مقابلے میں واقعات نگاری کی طرف زیادہ توجہ کی ہے۔

میر مہدی خاں مہدی کے بارہ غیر مطبوعہ مرثیے دستیاب ہوئے ہیں۔ ان مرثیوں میں صبح کے مناظر، ساقی نامہ اور رجز کے اچھے نمونے ملتے ہیں منظر نگاری میں انھیں بڑی مہارت حاصل تھی، ایک طویل مرثیہ میں انہوں نے بڑے چست اور خوبصورت مکالموں کی صورت میں مفہوم ادا کیا ہے اس مرثیہ میں گھوڑے کی تیز رفتاری کو حسین انداز میں پیش کیا ہے ملاحظہ ہو۔

وہ تیز روی گرد قدم بھی نہ ہو پائے،   پانی پہ چلے یہ تو نہ موجوں میں شکن آئے
گر زیر قدم پھول بھی آجائے نہ مرجھائے   سبزہ کو خبر بھی نہ ہو اس طرح نکل آئے
پھرنے کی جو وسعت نہیں پاتا ہے زمیں پر
اڑ اڑ کے فلک تک اتر آتا ہے زمیں پر

حیدرآباد کے قابل ذکر مرثیہ نگاروں میں شائق حسین سفر کا بھی شمار ہوتا ہے سفر کا ایک مطبوعہ دیوان موجود ہے جس میں مرثیہ کے علاوہ نعت، قصیدے اور سلام بھی شامل ہیں سفر کا رجحان شاعرانہ نازک خیالی سے زیادہ واقعات نگاری کی طرف تھا۔ زبان سلیس اور عام فہم ہے

میر مہدی حسین خاں الم بھی اسی زمانہ کے مرثیہ گو شاعر تھے چار مطبوعہ اور ایک غیر مطبوعہ دیوان ان کی یادگار ہیں۔ غیر مطبوعہ دیوان کا نام "قبالۃ الجناں" ہے۔ اس میں پانچ مرثیے ہیں جو زیادہ تر رزم اور بین پر مشتمل ہیں۔ الم ایک پُر گو شاعر تھے۔ ان کے مرثیے انسانی جذبات اور احساسات

کا مرقع ہیں۔ ان میں سلاست اور روانی بہت ہے۔

مرزا غلام سجاد اشہر کے لڑکے مرزا علی جعفر نے بھی مرثیہ گوئی میں نام پیدا کیا۔ پندرہ سال کی عمر سے ہی انہوں نے شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔ چنانچہ ایک مرتبہ حضرت علی اکبر کی قیادت کا بیان بھی لکھا ہے اس مرثیہ کا مطلع ہے ؎

جب رن میں جگر بند شہ تشنہ لب آیا　　غل پڑ گیا رن میں خلفِ شیر رب آیا
دلبند دل و جان امیر عرب آیا　　آیا نہیں یہ فوج پہ حق کا غضب آیا
اک قہر کا میدان میں رن آج پڑے گا
مثل اسد اللہ یہ جرار لڑے گا

جعفر کی وصیت کے مطابق ان کے مرثیوں کے مسودات ان کے ساتھ دفن کر دیئے گئے اب جو کلام باقی رہ گیا ہے وہ مختلف مرثیوں کے نامکمل حصے ہیں۔

میسور:- محرم اور عزاداری کی جن روایات پر حیدرآباد میں عمل ہوتا تھا وہ میسور مدراس اور بمبئی تک بھی پہنچ گئیں۔ لیکن ان مقامات میں مقامی اثرات کی وجہ سے کچھ تبدیلیاں ہوئیں اور کچھ نئی روایتیں شامل ہوئیں۔ ۱۶۸۶ء میں میسور بھی مغلوں کے مفتوحہ علاقوں میں شامل ہو گیا۔ ۱۶۸۷ء میں ایک نیا صوبہ بنایا گیا جس کا دارالحکومت سرا تھا۔ سرا سات پرگنوں پر مشتمل تھا۔ گورنر سرا کے ماتحت پرگنہ ڈوڈبالاپور میں ایک نواب حکومت کرتا تھا۔ اسی سلسلے کے ایک نامور نواب عباس قلی خاں ۱۷۱۱ء تھے انھوں نے سرا میں ایک امام باڑہ تعمیر کروایا تھا۔ اس لیے عزاداری کے مراسم بڑے اہتمام سے ادا ہوتے تھے۔ ان نوابوں کے اثر سے محرم کی عزاداری کی روایات سلطنت خداداد میں بھی پھیل گئیں۔

حیدر علی اور ان کے بیٹے ٹیپو سلطان کے دربار میں کئی ایرانی تھے جو اونچے عہدوں پر فائز تھے۔ نواب بے علم ہونے کے باوجود علماء و فضلا کی قدردانی کرتے تھے۔ انہوں نے کئی علماء کو ایران سے بلوایا اور اپنے دربار میں ملازم رکھا۔ ان میں سے بعض نے سرنگپٹن میں امام باڑے بنوائے تھے[1]

---

[1] مولوی نذیر احمد ساکن میسور سے یہ تفصیلات حاصل ہوئیں۔

قدیم زمانے میں میسور کے مختلف علاقوں کی مجالس میں دلی کی "روضۃ الشہدا" پڑھی جاتی تھی اور بعض مقامات پر مجلس عزا کو مجلس روضہ خوانی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

میسور اور خاص طور پر بنگلور میں بہت سے ایرانی خاندان آباد ہیں ان کی مجلسوں میں پہلے فارسی شہادت نامے پڑھے جاتے تھے لیکن بعد میں اردو مرثیہ کا رواج ہوا اور کچھ مرثیے لکھے جانے لگے چنانچہ اس زمانے کے مرثیہ نگار مرزا زین العابدین اصفہانی عابد تھے۔ عابد اصفہان سے دہلی آئے اور بعد میں بیجاپور اور گولکنڈہ میں بھی رہے۔ ۱۷۹۹ء میں سلطنت خداداد انگریزوں، مرہٹوں اور نظام حیدر آباد میں تقسیم ہوگئی۔ چونکہ ان دنوں سرکاری دفتر فارسی زبان میں تھا اس لیے ریاست میسور کے ریذیڈنٹ کرنل کولانے عابد کو اپنے عملہ کا مختار مقرر کیا۔ عابد اردو میں بھی شعر کہتے تھے ان کی اردو تصانیف میں ایک مثنوی چراغ و بند کے علاوہ کلیاتِ عابد بھی بتلائی جاتی ہے جس میں مربع اور مثلث کی شکل میں مرثیے تھے جواب ناپید ہیں [۱]

انیس اور دبیر کے عروج کے زمانے میں میسور میں بھی مرثیہ نگار موجود تھے۔ ان میں میر رضا علی خاں اور مرزا غلام مہدی خاں قابل ذکر ہیں۔

رضا انیس کے ہم عصر شاعر تھے۔ ان کا سارا کلام تلف ہوگیا۔ صرف ایک مرثیہ ملا ہے جو کربلا کی سبیلوں سے متعلق ہے۔ یہ مرثیہ مسدس کی شکل میں ہے۔ اس میں ٹیپ کے بند کو ہر چار مصرعوں کے بعد دہرایا گیا ہے۔ اس طرح کے مرثیوں کے پڑھنے کا خاص طریقہ ہوتا ہے کہ ذاکر یا مرثیہ خوان ابتدائی چار مصرعے تحت اللفظ یا ترنم سے پڑھتا ہے اور حاضرین ٹیپ کو باآواز بلند دہراتے ہیں۔ ہر ایک بند پر جلوس بڑھتا ہے اور ایک بند کے ختم پر شربت تقسیم کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ عام طور پر اس قسم کے سبیل کے مرثیے جنوبی ہند کے علاقوں بمبئی، میسور اور مدراس میں پڑھے جاتے ہیں۔ سبیل کے مرثیوں میں امام اور شہدا کی پیاس کا عالم اور بچوں کا بلبلانا اور شہدا کے نام پر سبیل کا تقسیم ہونا یہ سارے مضامین موثر طریقے پر باندھے جاتے ہیں یہ خصوصیت رضا کے مرثیے میں بھی موجود ہے۔ زبان اور اسلوب بیان کے لحاظ سے کافی روانی پائی جاتی ہے بندش میں چستی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

---

[۱] یہ تفصیلات عابد کے رشتہ داروں سے حاصل ہوئیں

ہفتم کو الٹے نہر سے خیمے شہ دیں کے
دریا پہ مسلط تھے سپر لشکر کیں کے
سیراب تھے دریا سے جواں فوج لعیں کے
بے آب تھے اطفال شہ عرش نشیں کے

لب تشنہ نواسۂ رسولِ عربی ہے
شربت یہ بہو نذرِ حسین ابن علی ہے

حضرت کی وہ پیاس اور وہ پانی کا نہ پانا
وہ خشک زباں بچوں کا ہونٹوں پہ پھرانا
بے تابی سے اصغر کو ادھر غش پہ غش آنا
ننھا سا گلا ہو گیا پیکاں کا نشانا

لب تشنہ نواسۂ رسولِ عربی ہے
شربت یہ بہو نذرِ حسین ابن علی ہے

مرزا غلام مہدی کے کئی مرثیے ملتے ہیں۔ ان کی زبان پر دکنی کا زیادہ اثر ہے مگر وہ لفظوں کی موزوں نشست سے مرثیہ میں روانی پیدا کر لیتے ہیں۔

مدراس :- مدراس میں اردو زبان کی تاریخ کم و بیش چار صدی پرانی ہے سترھویں صدی عیسوی کے شروع میں کرناٹک مغلوں کی سلطنت کا جز بنا۔ ۱۷۱۰ء میں سعادت علی خاں یہاں کے صوبہ دار مقرر ہوئے۔ وہ خود بھی شاعر تھے مصنف "مدراس میں اردو" ان کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"محرم میں اکثر اوقات دکھنی زبان میں مرثیے کہا کرتے جو فصاحت و بلاغت کے لحاظ سے اپنی آپ نظیر ہوتے" [۱]

سعادت علی خاں کے بعد ۱۷۴۶ء میں نواب انور الدین خاں کرناٹک کے صوبہ دار مقرر ہوئے۔ ۱۷۰۰ء زمانے کے مرثیہ نگار شاعروں میں ولی ویلوری کے علاوہ شاہ عثمان سرور کا نام ملتا ہے[۲]۔ ویلور جہاں ولی ویلوری نے "روضۃ الشہدا" لکھی تھی مدراس (دکن ۱۷۰۰ء) میں ہی شامل تھا۔ ولی کی مثنوی ۱۱۳۰ھ میں مکمل ہوئی۔ وہ ملازمت کے سلسلے میں سدھوٹ میں بھی رہے

۱۔ مدراس میں اردو از نصیر الدین ہاشمی صفحہ ۲۳

۲۔ مدراس میں اردو۔ صفحہ ۳۰

آخر عمر میں اپنی جاگیر چٹ پیٹ علاقہ مدراس میں مقیم ہو گئے تھے جہاں ان کا انتقال ہوا۔

مدراس کی مجالس عزا میں زیادہ تر "روضۃ الشہدا" ہی پڑھی جاتی تھی۔ کہیں کہیں فارسی میں بھی روضہ خوانی ہوتی تھی۔ نواب انور الدین خاں کے بعد ان کے بیٹے نواب والاجاہ اور پھر ان کے چار جانشین مدراس کے علاقے پر حکومت کرتے رہے۔ یہ سارے شعر و سخن کے دلدادہ تھے اس عہد کے شعرا محمد باقر آگاہ، غمگین، نامی، رفعت، مشتاق دیوان اور احسن نے مرثیے بھی لکھے۔ ان میں آگاہ کو بہت شہرت حاصل ہوئی۔ انہوں نے واقعہ کربلا سے متعلق ایک مثنوی "ریاض الجنان" کے نام سے لکھی۔ آگاہ کے غیر مطبوعہ مرثیے آج بھی دستیاب ہوتے ہیں ع[۲]

والاجاہی خاندان کے زوال کے بعد مدراس میں اردو شعرا کا کوئی سرپرست نہ رہا۔ اس لیے شعر و شاعری کا بازار سرد پڑ گیا۔ جو شاعر یہاں موجود تھے وہ دوسرے مقامات کو ہجرت کر گئے حیدرآباد قریب ہونے کی وجہ سے اکثر شاعر قدردانی کی امید میں یہاں آ گئے۔ ان میں ذکی، ولا، رونق، واصف اور جوش قابل ذکر ہیں۔

اٹھارویں صدی کے اوائل میں بھی مدراس میں مرثیہ گو شعرا کی موجودگی کا پتہ چلتا ہے لیکن اس دور کے کسی شاعر کا کلام دستیاب نہیں ہوتا۔

مدراس کے قریب اول کنڈہ ایک جاگیر ہے جو قدیم زمانے میں ایک شیعہ امیر کو عطا کی گئی تھی۔ یہ جاگیر دار عموماً علم دوست گزرے ہیں اس جاگیر کے ایک نواب حیدر حسن خاں رفعت اور ان کے لڑکے حسین دوست خاں شہرت اہم مرثیہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں لیکن ان دونوں کا کلام اب دستیاب نہیں ہوتا۔ البتہ ان کی اولاد میں حیرت اور رعنا کا کلام آج بھی ملتا ہے حیرت پہلے دبیر اور پھر اوج سے اپنے کلام پر اصلاح لینے لگے۔ اس کے علاوہ خواجہ محمد صادق شریف کو مرثیہ نگار کی حیثیت سے بہت شہرت حاصل ہوئی۔ ان کے کئی مرثیے آج بھی ملتے ہیں عام طور پر ان کے مرثیوں کی زبان سلیس ہے۔

بمبئی: ــــــ بمبئی میں اردو بولنے والوں کی آمد و رفت اس زمانے میں شروع

ع[۲] ادارہ ادبیات اردو مخطوطہ نمبر ۱۳۴

ہوئی جب کہ یہ علاقہ بہمنی سلطنت کا جز نہ تھا۔ بمبئی تجارتی مرکز ہونے کی وجہ سے یہاں مختلف علاقوں کے لوگ، کثیر تعداد میں آتے رہے ہیں جن میں سے اکثر یہاں رہ بس گئے۔ بمبئی کی آبادی کا اہم حصہ مسلمانوں کے بوہرہ، نجی اور خوجہ فرقے پر مشتمل ہے۔ جو شیعہ فرقے کی شاخیں ہیں۔ ان میں عام طور پر اردو بولی اور سمجھی جاتی ہے اور جہاں تک ادبی زبان کا تعلق ہے یہ اردو ہی استعمال کرتے ہیں ان فرقوں میں عزاداری اور مرثیہ نگاری کو خاص مقبولیت حاصل رہی ہے چنانچہ تیرھویں صدی ہجری کے اوائل سے یہاں مرثیہ نگاری کے نمونے دستیاب ہونے لگتے ہیں۔ یہاں مجلسوں میں قدیم زمانے میں ولی دیلوری کی "روضۃ الشہدا" پڑھی جاتی تھی۔

بمبئی کے پہلے شاعر جن کی ایک تصنیف واقعہ کربلا سے متعلق ہے، باپو میاں اور لگیر فقیہ ہیں ان کی مثنوی "روضۃ البکا" آج بھی ملتی ہے۔ یہ مثنوی ولی دیلوری کی روضۃ الشہدا کے نمونے پر لکھی گئی ہے جو عرصہ تک مجلسوں میں مقبول رہی۔ ایک اور شاعر قاسم تھے جن کی مثنوی "عروس البکا" بھی اسی ابتدائی زمانہ کی یادگار ہے۔

بمبئی میں خوجے اور بوہرہ فرقوں کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ان کے یہاں محرم کی عزاداری مذہبی عقاید کا اہم جزو ہے اسی لیے عزاداری کی مجلسیں عموماً مسجدوں اور عبادت گاہوں میں منعقد کی جاتی ہیں۔ اور یہ مجلسیں "دعوت" کے نام سے موسوم ہیں۔ ان محفلوں میں حضرت امام حسینؑ کی شہادت کے واقعات بیان کیے ہیں اور مرثیہ خوانی بھی ہوتی ہے اسی وجہ سے اس فرقے میں مرثیہ نگار بکثرت پیدا ہوئے۔ ان میں نجمی، روشن، رونق اور اخلاص کا کلام ہم کو دستیاب ہوتا ہے۔

نجمی کے تین مطبوعہ مرثیے دستیاب ہوتے ہیں جو مسدس کی شکل میں ہیں۔ یہ تینوں مرثیے ایسے موضوعات پر لکھے گئے جن پر عام طور پر مرثیہ نگاروں نے کم طبع آزمائی کی ہے نجمی کے ایک مرثیے نے جس کا موضوع جناب صغرا کے قاصد کا حال ہے بے حد مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ چنانچہ یہ مرثیہ کئی بار چھپا اور اس کے متعدد مطبوعہ نسخے ملتے ہیں[1] ایک اور مرثیہ جو

۱؎ چار مختلف مطبوعہ نسخے دستیاب ہوئے ہیں سب سے قدیم نسخہ عبدالقادر ولد شیخ محی الدین کوڑبانی کا مرتبہ ۱۲۷۲ھ میں شائع ہوا اور نسخوں پر مطبع اور سنہ طباعت درج نہیں ہے چوتھا نسخہ مطبع مخدومی سے شیخ داؤد بن شیخ محمد کے اہتمام میں ۱۳۰۴ھ میں شائع ہوا۔

اسی مجموعہ میں شامل ہے، اس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مراعاۃ النظیر کی صنعت ملحوظ رکھی گئی ہے چنانچہ سارے مرثیہ میں تقریباً قیمتی پتھر کسی نہ کسی شکل میں استعمال ہوتے ہیں مرثیوں کے علاوہ نجمی نے ایک مثنوی بھی لکھی تھی جس کا نام "صغرا نامہ" ہے اس مثنوی کا آغاز حضرت امام حسین کی مدینہ سے روانگی کے بیان سے ہوتی ہے اس کے بعد جناب فاطمہ صغرا کی بے قراری، قاصد کا بیان اور واپسی اہل حرم کے واقعات کی تفصیل ہے۔ صغرا نامہ کا سنہ تصنیف ۱۲۷۶ھ ہے۔[۱]

ملا عبدالقادر روشن کے دو مطبوعہ مرثیے موجود ہیں[۲]۔ ایک مرثیہ مسدس کے روپ میں ہے جس میں قاصد جناب صغرا کا حال بیان کیا ہے دوسرا مرثیہ مربع کی شکل میں ہے جس کی زبان میں بہت سے ایسے لفظ آئے ہیں جو اردو میں مستعمل نہیں ہیں اور بول چال کی زبان میں رائج ہیں۔

آورے لگوا سکن بتا جا اصغر کب گھر آوے گا	میں تجھ آگے بھات رکھوں گی جب اصغر بل جاوے گا
صورت وہ خورشید نمائی کب ماں کو دکھلاوے گا	میں تجھ کو شکرانا کھلاؤں لعل میرا جب پاوے گا

پانی پینے گیو ہے اصغر کیوں اتنی ہے دیر ہگی	دن تو سارو نکل گیو ہے رات ہوئی اور سانجھ پڑی
جانے نہ دیتی میں اصغر کو آتی جو نہ اُس کو ہچکی	بولی میں ہے کئی دن کا پیاسا کب لگ یہ ترساوے گا

رونق کے حالات کسی تذکرے میں نہیں ملتے۔ البتہ بوہرہ فرقے سے تعلق رکھنے والے ایک شاعر شیخ محمد علی المتخلص بہ رونق کی دو تصانیف واقعہ کربلا سے متعلق دستیاب ہوتی ہیں۔ یہ ایک "رونق المجالس" ۱۳۰۲ھ اور دوسری "بھتیجہ المناقب" ۱۲۹۲ھ ہمیں رونق کا جو مرثیہ دستیاب ہوا ہے ممکن ہے اس شاعر کا ہو۔ چونکہ ہمارے یہاں کوئی تاریخی ثبوت نہیں ہے اسی لیے اس سلسلے میں کوئی بات قطعیت کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی۔ یہ مرثیہ مخطوطہ کی شکل میں دستیاب ہوا ہے۔ بمبئی کے ایک اور مشہور مرثیہ گو شاعر لقمان جی اخلاص ہیں۔ اخلاص کا ایک غیر مطبوعہ مرثیہ

۱۔ علی بھائی منزت علی نے مطبع محمدی سے ۱۳۲۹ھ میں شائع کیا۔

۲۔ "پانچ مرثیے کا مجموعہ" مطبع محمدی ۱۲۷۰ھ

حضرت علی اکبر شہادت کے بیان میں ہے۔ اس مرثیے میں ہم عصروں کے مقابلے میں اخلاص کی زبان میں ادبیت زیادہ ملتی ہے مرثیہ کا آغاز حضرت علی اکبر کی رخصت کے بیان سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد میدان جنگ میں آمد، رجز، جنگ اور شہادت کے بیان پر مرثیہ کی دلچسپی منتہا کو پہنچتی ہے اور یہیں پر مرثیہ ختم ہوجاتا ہے اخلاص کے اس مرثیہ پر ان کے ہم عصروں کے مقابلے میں، شمالی ہند کے شعرا کا اثر زیادہ نظر آتا ہے۔ اور عناصر ترتیبی بھی اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ شمالی ہند کے نئے مرثیے کا اثر حیدرآباد سے ہوتا ہوا بمبئی بھی پہنچ گیا تھا۔ اس لحاظ سے اخلاص عبوری قصے کے شاعر سمجھے جاسکتے ہیں۔ کیوں کہ ان کے یہاں بمبئی کے قدیم مرثیہ گو شعرا کا اثر لکھنؤ کے جدید مرثیے سے مل کر ایک نئے آہنگ کا باعث ہوتا ہے۔ مرثیہ کی ابتدا اس طرح ہوتی ہے ؎

شبیر سے رخصت کو جب آئے علی اکبر — آہستہ سخن لب پہ یہ لائے علی اکبر
ہو حکم تو میدان میں جائے علی اکبر — سن کے کہا کیوں اے میرے جائے علی اکبر

کیا ساتھ ضعیفی میں مرا چھوڑتے ہو تم
بازو تو میرا ٹوٹا کمر توڑتے ہو تم

اس کے بعد میدان میں آمد کا منظر ہے اور پھر رجز شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد جنگ کا بیان ہے اور پھر شہادت کے بعد بین ہیں۔ نجم دین جو بوہرہ فرقے کے داعی تھے ان کے لیے دعا پر مرثیہ ختم ہوجاتا ہے۔

بوہرہ مرثیہ نگار شاعروں میں سب سے اہم افسر تھے۔ ان کا نام شیخ خان بھائی تھا۔ ان کے مرثیوں کے سولہ مجموعے شائع ہوچکے ہیں۔ ان مرثیوں کی مجموعی تعداد ۱۲۸ کے قریب ہے ان مجموعوں کا نام افسر نے "گلدستۂ ماتم" رکھا ہے افسر کے حالات کسی تذکرے میں نہیں ملتے۔ جستہ جستہ واقعات مختلف مرثیوں اور رباعیوں میں ملتے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ ان کا گجرات کے ایک خاندان سے تعلق تھا اور وہ شہر سورت میں پیدا ہوئے۔ ان کی ایک رباعی سے پتہ چلتا ہے کہ ان کا سنہ پیدائش ۱۲۶۱ھ م ۱۸۴۳ء تھا۔ رباعیات ہی کے ذریعہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ سن شعور کو پہنچنے کے بعد سورت سے بمبئی آگئے تھے۔ اور گذر بسر کے لیے گھڑی سازی کا کام کرنے لگے۔ ایک اور رباعی سے اس کا بھی علم ہوتا ہے کہ انہوں نے بمبئی آنے کے بعد مرثیہ نگاری شروع کی

اور بمبئی کے مرثیہ نگار، روشن، اخلاص اور رونق وغیرہ کی صحبت سے فیض اٹھایا۔

ادب و شعر کے مرکزوں سے تعلق نہ رکھتے ہوئے بھی افسر شاعری کے بارے میں کچھ متعین تصورات رکھتے تھے۔ یہ تصورات شعر کی ہیئت اور مواد دونوں پر حاوی ہیں۔ جہاں تک مواد کا تعلق ہے وہ یہ کہتے ہیں کہ شعر اس وقت تک شعر نہیں کہا جا سکتا جب تک کہ اس میں چست مضمون نہ باندھا گیا ہو۔ چست مضمون مصرع کی سستی میں بھی جان ڈال دیتا ہے۔ مطلب ہیں تنزل کے وہ قائل تھے۔ زبان اور اسلوب کے متعلق ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ زبان سلیس اور بامحاورہ ہونی چاہیئے۔ اور ایسے الفاظ کا انتخاب کرنا چاہیئے جو زمانے کے چلن کے مطابق ہوں افسر شعر میں روزمرہ کے ساتھ ساتھ فصاحت کے بھی دلدادہ تھے۔ ان کا خیال تھا کہ رعایت لفظی شعر کے حسن کو نکھار دیتا ہے۔ مرثیہ کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ مختصر اور جامع ہو۔ کیونکہ طویل کلام بعض وقت سامعین کے لیے اکتاہٹ کا باعث بھی ہو سکتا ہے۔ وہ شہادت کے بیان کے علاوہ مرثیہ میں رجزانہ رزم کا ہونا بھی ضروری سمجھتے ہیں ان کی شہرت مرثیہ گو شاعر کی حیثیت کے علاوہ اس وجہ سے بھی ہوئی کہ وہ خود اپنا مرثیہ تحت اللفظ میں منبر سے پڑھ کر سناتے تھے۔

افسر کا جو کلام ہماری دسترس میں ہے ادبی اور تاریخی اہمیت رکھتا ہے۔ ایک مرثیہ میں انہوں نے اپنے پیش رو مرثیہ نگاروں کے علاوہ ہم عصر مرثیہ گو شعرا کا بھی ذکر کیا ہے۔ یہ تمام شعرا بوہرہ فرقے سے تعلق رکھتے ہیں ان میں سے بعض شاعروں کے مرثیے آج بھی مل جاتے ہیں ان مرثیوں کے مطالعہ سے ان کے شاگردوں کا بھی پتہ چلتا ہے۔ لیکن ان کے حالات کسی بھی تذکرے میں نہیں ملتے اور نہ ہی ان کا کلام دستیاب ہوتا ہے۔

افسر کے ہم عصر شاعر سجاد حسین علی سجاد کے مرثیے بھی ملتے ہیں۔ ان کی زبان سادہ و سلیس ہے اس کے علاوہ شیخ علی بھائی حیدری اور ملا محمد علی صابر کے بھی مرثیے ملتے ہیں۔

دکن کے مرثیہ گو شعرا کے یہاں بہت سی مشترک خصوصیات ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ زبان اور موضوع کے اعتبار سے ان علاقوں کے مرثیوں میں کافی فرق بھی ہے۔ جو کہیں باریک ہے تو کہیں نمایاں۔ ان مرثیوں کی نمایاں اور مشترک خصوصیت یہ ہے کہ سب کے سب نئے مسدس کے روپ میں لکھے گئے ہیں۔ اور جدید دور کے بیشتر مرثیوں کی ذیل میں آتے

ہیں۔ واقعۂ کربلا سے متعلق مختلف جزئیات کو بھی کسی قدر تفصیل سے بیان کیا گیا ہے تقریباً ان سارے مرثیوں کا اہم حصہ بین ہے۔ حیدر آباد میں لکھے گئے مرثیوں کے سوا دوسرے علاقوں کے مرثیوں کی ایک مشترک صنف یہ ہے کہ ان کے ذریعہ بڑے جذباتی انداز میں اپیل کی گئی ہے حیدر آباد کے مرثیوں میں شمالی ہند کے ترقی یافتہ مرثیوں کے موثر حصوں کی اپیل شعری محاسن کے وساطت سے ذہنی ہوتی ہے جذباتی نہیں۔

ان مشترک خصوصیات کے مقابلے میں ان میں جو فرق نظر آتا ہے وہ کچھ موضوع کے خاص پہلوؤں پر زیادہ زور دینے سے متعلق ہے یا پھر زبان کی کچھ مقامی خصوصیات ہیں حیدر آباد کے بعض مرثیوں پر لکھنؤ اور شمالی ہند کے دوسرے مقامات کے مرثیوں کا شبہ ہوتا ہے اور زبان بھی معیاری ادبی اردو ہے اس کے مقابلے میں میسور میں موضوع کے لحاظ سے کوئی خاص خصوصیت نہیں ملتی۔ زبان پر قدیم دکن کا گہرا اثر ہے۔ ایک اور بات یہ بھی ہے کہ میسور کے مرثیوں پر فارسی کا اثر بھی زیادہ ہے اس کا سبب یہ ہے کہ اس عہد کے مرثیہ نگار زیادہ تر ایرانی النسل تھے مدراس کے مرثیہ نگار شاعروں نے حضرت قاسم کی شہادت اور ان کی بیوہ کے بین کو اکثر دبیشتر موضوع بنایا ہے۔ بمبئی کے مرثیہ گو شاعروں کے یہاں حضرت امام حسین کی مدینہ سے روانگی کا منظر اور قاصد جناب صغرا کا امام کے پاس کربلا پہنچنا اور اس سے متعلق واقعات کی منظر کشی زیادہ ملتی ہے لیکن زبان کے لحاظ سے ان مرثیوں میں دوسرے مقامات کے مقابلے میں بہت واضح فرق نظر آتا ہے یہاں کی زبان پر مقامی بولیوں کا رنگ نمایاں ہے۔

بمبئی کے مرثیہ نگار شاعروں کے بارے میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ انہوں نے مرثیہ کو سماجی اور اعتقادی زندگی میں ایک معین مقام دے دیا تھا۔ یہاں کے مرثیہ نگاروں کی زبان پر بول چال کی زبان کے علاوہ مراٹھی کا بھی اثر ہے۔

انیس کی آمد سے قبل یہاں کے لوگوں کے ذہن پر مرثیہ کے ادبی محاسن سے زیادہ اسکی اعتقادی اور مذہبی حیثیت غالب تھی۔ اور مرثیہ خوانی کو محض مذہبی فریضہ تصور کیا جاتا تھا۔ لیکن انیس اور ان کے متبعین کی مرثیہ خوانی نے اعتقاد کے ساتھ ساتھ ادبی ذوق بھی پیدا کیا۔ مرثیہ گریہ وزاری کے علاوہ شعری وادبی ذوق کی تسکین کا باعث بنا۔

دکن میں آج مرثیہ نگاری کی روایت بہت مستحکم ہے۔ فنی اعتبار سے دکن اور شمالی ہند کے مرثیوں کو اب الگ کرنا ممکن نہیں رہا۔ آہستہ آہستہ دکنی مرثیے کے علاقائی اثرات ختم ہوتے جا رہے ہیں۔ البتہ مراسم عزاداری دکن کے ہر علاقے میں اپنے روایتی انداز میں ادا کیے جاتے ہیں۔

٭

پروفیسر جعفر رضا

انیس و دبیر کی روایت میں توسیع

(۱۹ ویں صدی کا نصف آخر)

اردو مرثیے کا دور عروج میر انیس و مرزا دبیر کی سرکردگی میں تخلیقی و فنی قوتوں کا سرچشمہ بنا۔ میر انیس نے اپنے اخلاقی مضامین سے زمین شعر کو آسمان کر دیا۔ نظم کو درِ شہوار کی لڑیاں بنا دیا۔ اپنے عمیق تجربات و مشاہدات کے ذریعہ فکر و احساس کا حسین تاج محل تعمیر کیا۔ دوسری طرف مرزا دبیر نے مضمون آفرینی، تکلف، نفاست اور خارجی بیانات پر زور دیا۔ ایک ایک منظر یا واقعہ کے بیان میں طرح طرح کی تشبیہوں، استعاروں اور صنائع بدائع سے جودت طبع کے جوہر کھول دیئے۔ ان کے معتقدین دو الگ الگ گروہوں میں تقسیم تھے۔ جو ایک دوسرے سے کشمکش اور چشمکیں کرتے رہتے تھے۔ دونوں ایک دوسرے سے اپنی برتری کا اعلان کرتے رہتے تھے اور بقول مولانا محمد حسین آزاد:

> "منصفی بیچ میں آکر کہتی تھی۔ دونوں اچھے۔ دونوں اچھے۔ کبھی کہتی، وہ آفتاب ہیں یہ ماہ۔ کبھی یہ آفتاب وہ ماہ"[1]

علامہ شبلی نعمانی کی شہرۂ آفاق تصنیف "موازنہ انیس و دبیر" دور عروج کے مرثیوں کے مطالعہ میں کلیدی اہمیت رکھتی ہے، جس میں انھوں نے کلام انیس سے مناظر قدرت، واقعہ نگاری، رزم و بزم اور زبان و بیان کی بہترین بلکہ بسا اوقات طولانی مثالیں

---

[1] محمد حسین آزاد۔ آب حیات ص ۵۴۶

پیش کر کے ان لوگوں کو بھی کلام انیس کا عاشق بنا دیا جن کی رسائی مراثی انیس کی ضخیم جلدوں تک ممکن نہ تھی، بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ میر انیس کی عظمت کے نقوش ثبت کرانے والوں میں علامہ شبلی سب سے اہم ہیں۔ مرزا دبیر کے معتقدین کی جانب سے موازنہ کے جواب میں جواب لکھا جانا خواہ کتنا ہی منفی رجحان ہو لیکن اس کی بنا پر بھی اہلِ نظر میں مرثیے کی مقبولیت بڑھی لیکن اس کا ایک بُرا نتیجہ یہ نکلا کہ اُردو مرثیہ کا دائرہ میر انیس اور مرزا دبیر تک محدود ہو گیا۔ اکثر و بیشتر یہ خیال خام دلوں میں بیٹھ گیا کہ میر انیس و مرزا دبیر کے ساتھ اردو مرثیہ ختم ہو گیا۔ اس بیان میں ادھوری سچائی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ میر انیس و مرزا دبیر اُردو مرثیے کے سب سے بڑے نام ہیں بلکہ میر انیس اردو شعری ادبیات کے چار بڑے ناموں (میر، غالب، انیس، اقبال) میں شامل ہیں۔ لیکن ان پر مرثیے کی فنی روایت ختم کر دینا ان مرثیہ نگاروں کے ساتھ زبردست بے انصافی ہے جن کے مراثی اگر میر انیس اور مرزا دبیر کے مراثی میں شامل کر دئے جائیں تو ان کی شناخت بھی دشوار ہو جائے۔ اسی دور میں ان دو گروہوں کے علاوہ ایک تیسرا گروہ بھی تھا جس کا ذکر بہت کم ہوا ہے جو دونوں سے الگ اپنی دنیا تعمیر کرتا تھا۔ یہ گروہ میر انیس یا مرزا دبیر کے بجائے میر عشق کا معتقد تھا یہاں اس حقیقت کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہو گا کہ دبستان انیس، دبستانِ دبیر اور دبستانِ عشق کے مرثیہ گو خود کو دوسرے دبستانوں سے نہ صرف افضل و برتر سمجھتے تھے بلکہ دوسروں کو غلط گو بھی قرار دیتے تھے۔

مجالس عزا میں عموماً چوٹی کے کئی ذاکر ایک ساتھ شامل نہیں ہوتے لیکن مخصوص مواقع پر مختلف بڑے ذاکرین ایک ہی مجلس میں یکجا ہو جاتے ہیں۔ ایک مجلس کا ذکر سید افضل حسین ثابت نے کیا ہے جو میر ضمیر کے فاتحہ سوم کی مجلس کے سلسلے میں منعقد ہوئی تھی:

> "ان کی سوم کی مجلس میں تمام اہل کمال و اہلِ قلم کا مجمع تھا۔ برابر کے یہ تین استاد مرثیہ گو مسلم الثبوت بیٹھے تھے۔ مرزا دبیر، میر انیس، آغا عشق۔ آغا عشق مرحوم میر ضمیر کے داماد تھے مگر شیخ ناسخ مرحوم کے یہ خود اور ان کے والد محمد مرزا صاحب انس شاگرد تھے۔ کبھی میر ضمیر سے شادی کے بعد

اصلاح نہ لی تھی۔[1]

اسی طرح ایک اور مخصوص مجلس کا ذکر مہذب کرتے ہیں:۔

"لکھنو کے کسی نواب کی بیوہ نواب اشرف النساء عرف نیا محل نے ایک امام باڑہ تعمیر کرایا اور اس میں مجلس عزا برپا کرنا چاہی۔ کسی نے میر عشق کی ذاکری کے لیے رائے دی۔ میر عشق سے وعدہ لیا گیا اور انھوں نے مجلس میں اپنا مرثیہ

"عروج اے مرے پرور دگار دے مجھ کو"

پڑھا۔ نیا محل کی بنا کردہ اس مخصوص مجلس میں لکھنو کے رؤسا، شرفا اور شعرائے کرام کے علاوہ خدایان سخن میر انیس اور مرزا دبیر بھی شرکت کے لیے تشریف لائے تھے۔ میر عشق کا یہ مرثیہ بہت پسند کیا گیا اور داد و تحسین کے ساتھ تا آں مجلس بھی خوب ہوا۔ میر انیس نے میر عشق کی تعریف کرتے ہوئے کہا۔ بھئی! سید مرزا۔ یہ مرثیہ اپنے ساتھ قبر میں بھی لے جانا۔ تمہاری بخشش کے لیے یہی ایک مرثیہ کافی ہے۔"

اسی مرثیے کے متعلق پروفیسر سید مسعود حسن رضوی نے لکھا ہے:

"مرزا دبیر مغفور فرماتے تھے کہ اس حال (زعفر جن کے حال) کا ایسا مرثیہ نہ مجھ سے ہوا نہ میر انیس سے۔"[2]

زیرِ نظر مطالعہ میں کوشش کی جائے گی کہ میر انیس اور مرزا دبیر کی شعری و ادبی روایت کے ان پہلوؤں کی نشاندہی کی جا سکے جن کی توسیع میں ان کے دبستانوں کے مرثیہ نگاروں نے روشنی حاصل کی یا ان کے مماثل مختلف شعری و فنی معیار قایم کیے۔ خاص طور پر دبستان عشق کی انفرادیت کے بعض پہلوؤں کا تعارف پیش کیا جائے گا جو

---

[1] سید افضل حسین ثابت: دربار حسین ص ۲

[2] سید مسعود حسن رضوی ادیب: نگارشات ادیب ص ۱۳۸

میر انیس اور مرزا دبیر کی زندگی میں ہی اپنی انفرادیت کے اعتبار سے ممتاز تھا۔

دبستان عشق کے مطالعے میں خصوصیت سے ان کی اصلاح زبان و بیان کی تحریک کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ جس نے اُردو مرثیہ نگاروں کو خصوصیت سے متاثر کیا۔ میر عشق غزل میں ناسخ کے شاگرد تھے اور ان کی اصلاح زبان کی تحریک سے بھی متاثر تھے۔ انھوں نے مرثیوں میں بھی اسی طرح کی تحریک کی رہ نمائی کی جس کا اثر دبستان انیس اور دبستان دبیر کے مرثیہ نگاروں نے خاطر خواہ قبول کیا۔ شاگرد ناسخ، مرزا محمد رضا معجز نے اعتراف کیا ہے:

"اکثر تلامذۂ میر انیس و مرزا دبیر صاحب نے بہ لحاظ اپنے پڑھنے کے اکثر تسرّنات بہ تغیر و تبدل الفاظ و مصرعہ و بند کیے ہیں . . . . کہیں بہ غرض بکا اور ابکا مضامین مبکیہ موزوں کر کے شامل کیے"۔ [۱]

میر عشق کے رسالہ کا کوئی عنوان نہیں ہے۔ اس کے زمانہ تصنیف کا بھی پتہ نہیں چلتا۔ اس کا ایک مخطوطہ پروفیسر مسعود حسن رضوی کی ملکیت میں تھا جسے انھوں نے اپنے حواشی کے ساتھ "نیا دور"، لکھنو اگست ۱۹۶۲ء اور بعدہٗ اپنے گراں قدر مجموعۂ مضامین نگارشاتِ ادیب میں شائع کر دیا ہے اس رسالے میں میر انیس اپنے نظریے کی وضاحت ذیل کے الفاظ میں کرتے ہیں۔

"میرے نزدیک جو الفاظ مخلِ فصاحت یا غلط تھے اور لفظ ان سے بہتر موجود تھے، ان کو ترک کیا اور بعض ترکیبیں جو اچھی معلوم نہ ہوئیں، ان کو بہ نظر احتیاط اپنے کام میں رہنے نہ دیا۔ یہ امر کسی بزرگوار کے خفا ہونے کا نہیں ہے — فاعتبروا یا اولی الابصار۔ متانت و تہذیب و انصاف نایاب روزگار، محاورہ زنان و مردانِ عوام حد سے زیادہ مرغوب، الفاظ اور قسم کے مطبوع و مجرب قریب ہے کہ بیٹی کی جگہ بِٹیا، بیٹے کی جگہ بٹونا اور والی وارث کی جگہ بھتار اور سر کی جگہ مسلیس، گردن کی جگہ تنٹی موزوں کیا جائے۔ کلیجا کا کیجا

---

[۱] مرزا محمد رضا معجز: تطہیر الاوساع۔ مطبوعہ شعلۂ طور پریس کانپور ۱۲۹۶ھ

تو ہوا:

دھڑکتا ہے ننھا سا کیجا تمہارا

خیر یہ بھی ایک وقت ہے، ایک زمانہ ہے۔ خداوند عالم محفوظ رکھے۔ یہ دوچار لفظ جو مجبوراً لکھ دیے ان کو بھی خلاف تہذیب جانتا ہوں'' [1]

اس طرح میر عشق کے بیان کے مطابق ان کے رسالہ کی تصنیف کے مقاصد حسبِ ذیل قرار پاتے ہیں:

۱۔ میر عشق کے نزدیک جو الفاظ مخلِ فصاحت یا غلط تھے اور ان سے بہتر لفظ موجود تھے، ان کو ترک کرنے اور بعض ترکیبیں جو انھیں پسند نہ تھیں ان سے پرہیز کرنے کی ضرورت تھی۔

۲۔ الفاظ اور محاوروں کے غلط استعمال سے زبان و بیان میں جو خرابیاں پیدا ہو رہی تھیں انھیں دور کرنے کی ضرورت تھی۔

۳۔ یہ رسالہ کسی دیگر مصنف کی تائید یا تردید میں نہیں لکھا گیا۔ اس کا مقصد تعمیری اور اصلاحی تھا۔

میر عشق کی اصلاحی مہم اردو مرثیے کی تاریخ میں اپنی نوعیت کے اعتبار سے انتہائی اہمیت رکھتی ہے اس نے مرثیہ نگاروں کو تنقید کلام کی بزم کا رکن بنا دیا مجالس میں ان مشاعروں کی کیفیت پیدا کر دی جن میں شاعروں کو اپنے کلام پر اعتراض سُننا پڑتا تھا اور اس کا جواب دہ ہونا ہوتا بلکہ ایسے مشاعرے بھی ہوتے جن کا مقصد صرف اعتراضات کا ڈھونڈنا تھا۔[2] میر عشق نے دوسروں کو مورد اعتراض کرنے کے بجائے علم بدیع سے متعلق قواعد وضع کیے۔ اس طرح اپنے کو دوسروں سے ممتاز کرنے کی کوشش کی اور الفاظ و محاورے کے

---

[1] عشق: رسالہ میر عشق (نیا دور لکھنو اگست ۱۹۶۲ء)

[2] مسیح الزماں: اردو تنقید کی تاریخ پہلی جلد ص ۴۰۵

تنگنیے سخت کو کے شعرا کو صحت کلام کی طرف خصوصیت سے متوجہ کرنے کی سعی کی۔

الفاظ کے متعلق اصول و ضوابط: دبستان عشق الفاظ کے استعمال کے مسئلہ میں بہت محتاط تھا۔ اس نے اپنے طور پر الفاظ کو کئی خانوں میں تقسیم کیا تھا۔ ایسے الفاظ جو غلط ہیں یا غلط معنی میں استعمال ہوتے ہیں یا ان کے تلفظ میں غلطی کی جاتی ہے یا اردو نژاد ہیں اور عربی یا فارسی سمجھے جاتے ہیں یا استعمال میں بُرے لگتے ہیں اور ان سے بہتر الفاظ پہلے سے موجود ہیں اس سلسلہ میں بنیادی قوانین اس دبستان کے بانی میر عشق نے تیار کیے اور بعد میں ان کے دبستان کے دیگر مرثیہ گویوں نے ان پر عمل کیا اور حسب ضرورت اپنی سمجھ کے مطابق اس کی وضاحت بھی کی۔

۱۔ غلط الفاظ: میر عشق نے بعض الفاظ کو غلط قرار دے کر اپنے شاگردوں اور اہل خاندان کو انھیں متروک سمجھنے کی تاکید کی ہے۔ ان غلط الفاظ میں 'زین العبا'، 'کرب وبلا' تلاشی اور نقشہ شامل ہیں لیکن انھوں نے ان کے غلط سمجھنے کی وجہ نہیں بتائی البتہ دبستان عشق کے مرثیہ گویوں میں مؤدب اور مہذب نے کسی حد تک ان الفاظ کے متروک قرار دینے کی اسباب پر روشنی ڈالی ہے۔ ذیل میں ان کا جائزہ لیا جاتا ہے:

زین العبا: میر عشق کے خیال زین العابدین کہنا چاہیئے۔ مہذب اپنی لغت میں لکھتے ہیں:

"چوتھے امام حضرت علی ابن الحسین علیہ السلام کا لقب مبارک، عربی زائج۔"[۱]

لیکن دوسری جگہ لکھتے ہیں:

"میری پوری عمر اس تحقیق میں صرف ہوگئی کہ زین العبا کے کیا معنی ہیں۔ کیوں امام سید الساجدین کو زین العبا کہتے ہیں۔ لیکن آج تک مجھے کچھ پتہ نہ چلا۔ میرے نزدیک غلط ہے۔ زین العابدین کہنا صحیح ہے۔"[۲]

۱۔ مؤدب مہذب اللغات ج ۶ ص ۲۷۷

۲۔ مہذب: دور شاعری ج ۱ ص ۱۵

کرب و بلا : میر عشق کربلا کہنا ہی درست سمجھتے ہیں۔ مودب نے اپنے ایک مرثیہ میں کہا ہے :

کیا مار یہ ہے کرب و بلا ہے بجا درست یہ نام اس طرح سے کہاں ہے بھلا درست
معنوں میں اپنے عطف سے کرب و بلا درست جب ہو الم مراد تو ہے کربلا درست

کرب و بلا نہ مدفن شہ اے حبیب ہے
ہاں کربلا میں قبرِ حسینؑ غریب ہے[1]

مہذب نے بھی اس طرح کے خیالات کا اظہار کیا ہے :

"کرب و بلا کے معنی (کربلا) کسی لغت میں نہیں ملتے ۔ یہ اہلِ ہند کی ترکیب معلوم ہوتی ہے۔ اس کی طرف اضافت دینا صحیح نہیں۔ [illegible] و بلا کہنا درست نہیں۔ میرے نزدیک بغیر ترکیب بھی کرب و بلا بول کے کربلا مراد لینا جائز نہیں[2]۔"

مولوی نورالحسن نیر نے 'کرب' کے بیان میں داغ کا یہ شعر نقل کیا ہے :

تھا سبھی پیش نظر معرکۂ کرب و بلا صبر میں ثانی ایوب ہوا خوب ہوا[3]

اگر مرثیوں سے مثالیں تلاش کی جائیں تو قدما سے لے کر میر عشق کے معاصرین تک تقریباً تمام مرثیہ گویوں نے "کرب و بلا" نظم کیا ہے۔

متلاشی ، مہذب لکھتے ہیں : " متلاشی نہ عربی ہے، نہ فارسی ہے بلکہ اردو ہے[4]۔"

"متلاشی" کے غلط لفظ ہونے کی دلیل اس کا عربی یا فارسی نہ ہو کر اردو ہونا

---

[1] مودب : مرثیہ غیر مطبوعہ، مطلع : دونوں جہاں میں آل نبی انتخاب ہیں

[2] مہذب : دورِ شاعری ج ۱ ص ۵۲

[3] نورالحسن نیر : نوراللغات ج ۲ ص ۵

[4] مہذب : دورِ شاعری ج ۱ ص ۳۶

ہے، جو شاید ہی کسی کو قابلِ قبول ہو۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مہذب اس کی اصل سے واقف نہیں ہے کیونکہ 'متلاشی'، ترکی کے 'تلاش' سے بنا ہے۔[1] ظاہر ہے کہ اردو نے عربی و فارسی کی طرح ترکی اور دیگر زبانوں سے بھی الفاظ لیے ہیں، جو اس بنا پر غلط نہیں ہو سکتے کہ وہ عربی یا فارسی نہیں ہیں۔ لیکن جس قواعد کے اعتبار سے "تلاش" سے 'متلاشی' بنایا گیا ہے، وہ مابہ اختلاف ہے۔ مولوی سید احمد دہلوی لکھتے ہیں:

"یہ لفظ ترکی 'تلاش' سے ان لوگوں نے جن کو عربی و ترکی کی تمیز نہیں بنا لیا ہے، جو محض غلط ہے کیونکہ عربی قاعدہ یہاں جاری نہیں ہو سکتا۔ 'تلاشی' البتہ تلاش کرنے والا بقاعدہ فارسی بن سکتا ہے۔ اوّل و دوم معنی میں عربی ہے، جو لاشے سے مشتق ہے۔"[2]

اس طرح 'متلاشی' بہ معنی "تلاش کرنے والا" غلط قرار دیا جا سکتا ہے لیکن اپنے دیگر معنوں میں صحیح ہے۔ (۱) سرگرداں، پریشاں و خستہ (۲) نیست و نابود، معدوم، فنا ہونے والا، مٹنے والا۔[3]

نقشا (نقشہ): میر عشق نے اس لفظ کو مشکوک قرار دیا ہے۔ اپنے رسالہ میں لکھتے ہیں:

"یہ لفظ بھی محتاج تحقیق ہے۔ یعنی ہندی ہے یا فارسی۔ نقش میں گفتگو نہیں۔"

لیکن مہذب نے صاف طور پر صاف طور پر لکھ دیا ہے،

"میرے نزدیک ساختہ اہل ہند ترکیب کے ساتھ استعمال ہونے میں کلام ہے۔"[4]

اردو میں نقشہ متعدد معنوں میں مروج ہے۔ مولوی سید احمد دہلوی نے نقشے کے آٹھ طرح کے معنی درج کیے ہیں اور مختلف شعرا کے کلام سے ان کے استعمال

---

[1] نور الحسن نیر: نور اللغات ج ۴ ص ۴۷۸

[2] سید احمد دہلوی: فرہنگ آصفیہ ج ۴ ص ۱۸۴

[3] ایضاً ایضاً

[4] مہذب: دورِ شاعری جلد ۱ ص ۳۱

کی مثالیں پیش کی ہیں، طوالت کے خیال سے مثالیں ترک کی جاتی ہیں[1]

۲۔ غلط معنوں میں استعمال : ایسے الفاظ جو عربی یا فارسی نژاد نہیں ہیں لیکن عام طور پر عربی یا فارسی نژاد سمجھے جاتے ہیں یا جن کے معنی اصل زبان میں کچھ دوسرے ہیں اور اُردو میں دوسرے معنوں میں مروّج ہیں۔ میر عشق ایسے الفاظ کا استعمال جائز نہیں سمجھتے۔ انھوں نے اپنے رسالہ میں ان الفاظ کی ایک فہرست دی ہے اور ان کے غلط ہونے کے اسباب پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ دبستان عشق کے دیگر مرثیہ گویوں نے بھی وقتاً فوقتاً ان الفاظ کے بارے میں اپنے خیالات ظاہر کیے ہیں۔ ذیل میں ان کا تجزیہ کیا جاتا ہے :۔

اخی : میر عشق لکھتے ہیں : " بھائی کے معنی پر نہیں معلوم ہوتا۔ اس میں یای متکلم ہے۔ یعنی میرے بھائی۔ 'مارا اخی کو میرے یہ زینب کی تھی فغاں' اس صورت میں جائز نہ ہوگا۔"

مہذب نے اپنی لغت میں یہی معنی بیان کیے ہیں[2] لیکن مولوی نورالحسن نیر لکھتے ہیں : "میرے بھائی اور بعض شعرا نے صرف بھائی کے معنی میں کہا ہے[3]"

اُردو میں عموماً 'بھائی' کے معنی میں استعمال ہوتا ہے :

چلائے محمد کہ ہیں بسمل ہوا بھائی   اے وائے اخی کیا خبر مجھ کو سنائی (انیس)

عزیز رکھتے نبی اس کو بھی اخی کی طرح   اُکھاڑتا درِ خیبر کو جو علی کی طرح (رند)

جرّار : میر عشق لکھتے ہیں۔ " انبوہ لشکر، نہ صاحب جرأت اس صورت سے موزوں ہونا اچھا نہیں : پر دل و غازی و جرّار و غازی تو ہے"

مودّب کے مرثیہ کا ایک بند ہے :

---

[1] سید احمد دہلوی : فرہنگ، آصفیہ ج ۴ ص ۵۸۶

[2] مہذب : مہذب اللغات ج ۱ ص ۱۶۳

[3] نورالحسن نیر : نوراللغات ج ۲ ص ۹۸

جرّار کب لغت میں بہادر کو کہتے ہیں دریائے نظم جوش میں بے طور بہتے ہیں
برچھی ستم کی پڑتی ہے، خاموش رہتے ہیں ترکیب سے جو سُنتے ہیں، غم دل پہ سہتے ہیں
خالی کہیں تو خیر، ہیں مختار نظم میں
لیکن غضب ہے اکبرِ جرّار نظم میں[۱]

حرم، میر عشق لکھتے ہیں: "بہ معنی خانہ کعبہ در واق خانہ۔ بہ معنی اہلِ بیت یعنی زنان خانہ کسی کتاب میں نہیں ملا۔ صرف صاحب غیاث نے لکھا ہے۔ بہر تقدیر حرم حسین کی جگہ اہل حرم حسین کہنا مناسب ہے۔"

شادی: دبستان عشق اسے "خوشی و شادمانی" کے معنوں میں استعمال کرنا صحیح قرار دیتا ہے، جو فارسی میں مستعمل ہے لیکن شادی بہ معنئ عقد کو غلط سمجھتا ہے۔

عادی: میر عشق لکھتے ہیں۔ "اس لفظ میں بھی..... احتیاط مناسب کہ عادت کنندہ کے معنی پر نہیں دیکھا۔"

لاش: میر عشق اپنے رسالہ میں لکھتے ہیں:

"مقتضائے احتیاط یہ ہے کہ یہ لفظ ترکیب کے ساتھ موزوں نہ کیا جائے۔ یعنی لاشِ اکبر نہ کہنا چاہیئے۔ حسین کی لاش، اکبر کی لاش میں قباحت نہیں۔ لغت میں یہ لفظ اور چند معنی پر ہے۔ اہل فرس کے کلام میں ہیچمداں نے نہیں دیکھا۔ جن صاحب کی تحقیق میں پہنچا ہو ان کو جائز ہے۔"

۳۔ غلط تلفظ سے احتیاط: دبستان عشق میں الفاظ کے تلفظ پر خاصہ زور دیا گیا اور اس سے لہجہ و بیان کو بہتر بنانے کا کام لیا گیا۔ انھوں نے اس کا یہ معیار پیش نظر رکھا ہے کہ الفاظ کو صاحب زبان کے انداز میں ادا کرنا چاہیئے:

احد: میر عشق اس کا تلفظ بیان کرتے ہیں کہ: "اوّل و ثانی مضموم۔ اُحد غلط۔"

پنھایا: میر عشق کے نزدیک "پنھایا نہیں پہنایا" صحیح ہے۔

---

[۱] مؤدب: مرثیہ غیر مطبوعہ، مطلع۔ دونوں جہاں میں آل نبی انتخاب ہیں

تفاوت: میر عشق کے نزدیک 'بہ ضم واؤ' صحیح ہے لیکن اُردو میں اس کی کئی شکلیں مستعمل ہیں۔
مولوی نور الحسن نیّر لکھتے ہیں:

"اس لفظ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کو واؤ کو ضمہ، فتحہ، کسرہ تینوں طرح بولنا صحیح ہے لیکن ضمہ بولنا افضل ہے۔"[1]

چھپ: میر عشق کے نزدیک چپ اور چھپ کے قافیہ کو لکھنا صحیح ہے اور اس کا تلفظ چُھپ قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے ایک مثال سے واضح کیا ہے:

بولا نہ مُنہ سے کچھ پسرِ سعد چپ رہا
آخر وہاں سے بھاگ کے خیمے میں چھپ رہا

حسنین: میر عشق کے نزدیک اسے "بروزنِ حزین" سمجھنا چاہیے۔ مودب کہتے ہیں:

واقف ہر ایک پیر ہر اہلِ شباب ہے ظاہر ہے ملک نظم میں جو انقلاب ہے
تسکین قلب یاں نہیں حالت خراب ہے حسنین کہیے کیوں حسنین اے جناب ہے
دل ٹکڑے ہو جو فتح کا بیکار خون ہے
سین حَسن کو تثنیہ میں کیوں سکون ہو[2]

ڈھل: میر عشق اسے بہ ضمہ صحیح قرار دیتے تھے، اپنے رسالہ میں انھوں لکھا ہے:

"آیا جو غش تو گردنِ معصوم ڈھل گئی
پانی کہا کسی نے تو بس آنکھ کھل گئی"

زبر: میر عشق کے نزدیک اس کو "بروزن دُرو" استعمال کرنا چاہیے۔ مولوی نور الحسن نیّر لکھتے ہیں:

"بہ فتح اول و دوم (۱) اوپر (۲) بالا (۳) فتحہ"[3]

---

[1] نور الحسن نیّر: نور اللغات ج ۲ ص ۴۰۸

[2] عشق: مرثیہ غیر مطبوعہ، مطلع: دونوں جہاں میں آل نبی انتخاب ہیں

[3] نور الحسن نیّر: نور اللغات ج ۳ ص ۲۳۹

سر : میر عشق کی رائے ہے:
"سِر یعنی ہمارے سر میں درد ہے۔ ترکیب کے ساتھ سُر یعنی ہم کو دردِ سُر رہتا ہے"۔
سفید: میر عشق لکھتے ہیں:
"بہ کسرِ اول و ثانی قافیہ قید و صید نہیں ہے"
اردو میں اس کے استعمال کے متعلق مولوی نورالحسن نیر کا بیان ہے:
"بفتح اول وکسر دوم صحیح اور بضم اوّل غلط ہے"۔[1]
سید: میر عشق لکھتے ہیں:۔ "جس طرح اس بیت میں ہے، غلط نہ ہوگا:
فرزند محمد کا تجھے دھیان نہیں ہے مہمانی سید کا تجھے دھیان نہیں ہے"
طرح: میر عشق لکھتے ہیں: طَرح فارسی میں بہ معنی 'بنا انداختن' ہے۔ پس اس طرحِ نہیں' طرح بہ فتحتین موزوں کرنا چاہیے"۔
عذرا: میر عشق لکھتے ہیں "بروزن فُضلا، کُملا شاید کہ درست نہ ہو۔ یہ وزن جمع کا ہے مگر عذرا بروزن صحرا صحیح"۔
کلگی: میر عشق لکھتے ہیں:
"بہ سکون لام خیر لیکن اقتضا احتیاط کا یہ ہے کہ بدون ترکیب موزوں ہو یعنی مضاف مضاف الیہ نہ ہو۔ اگر کلگی تحفہ یا رونق کلگی بہ ضرورت فارسی موزوں کیا جائے تو کلگی بہ تشدید لام جیسا کہ اس شعر میں ہے۔ بہتر معلوم ہوتا ہے:
سر کا کلِ حور از بدرگی سر سخت خور دست از کلگی"
لہر: میر عشق لکھتے ہیں:
"بروزن سحر بہ معنی موج آب۔ صاحب نفائس نے لکھا ہے۔ میں تو لہر بروزن قہر جانتا ہوں"
لیکن اساتذہ نے عموماً لہر بروزن قہر ہی استعمال کیا ہے۔

---

[1] نورالحسن نیر: نوراللغات ج ۲ ص ۳۴۴

مانند: میر عشق کے نزدیک بروزن "پابند" صحیح ہے۔ مولوی نورالحسن نیرؔ لکھتے ہیں:
"بر فتح سوم صحیح ہے۔ ... اردو میں زبانوں پر بہ کسر سوم ہے۔"[1]

معاملہ: میر عشق کی رائے میں معاملہ بر فتح 'میم' صحیح ہے۔

موسم: میر عشق کہتے ہیں:
"موسم بروزن مجرم۔ اگر کوئی کہے کہ تاثیر موسم تو غلط ہوگا۔ یہ لفظ بہ کسر سین ہے"

مہتم: میر عشق کے نزدیک 'مہتم' غلط مہتم صحیح ہے۔

میت: میر عشق لکھتے ہیں: "کذالک یعنی قافیہ شہرت وہمت نہ کرنا چاہیے" کیونکہ اس کا صحیح تلفظ 'میّت' ہے جو مولوی سید احمد دہلوی کے نزدیک بھی مستند ہے۔[2]
ذوقؔ کا مشہور شعر ہے:

موت ہی سے کچھ علاج درد فرقت ہو تو ہو
غسل میت ہی ہمارا غسل صحت ہو تو ہو

نیلوفری: میر عشق کا خیال ہے "نیلوفری بروزن مُستفعلُن صحیح ہے۔ بہ یک گردشِ چرخ نیلوفری۔"

ہراول: میر عشق کے نزدیک "ہراوّل بکسر اوّل وضم واؤ" صحیح ہے۔ مولوی سید احمد دہلوی نے صحیح تلفظ 'ہراوُل' لکھا ہے۔ ان کے نزدیک اردو میں ہرول بولتے ہیں۔[3]

۴۔ مشدّد الفاظ کے تلفظ

دبستان عشق بعض الفاظ کو مشدد لکھنا زیادہ بہتر قرار دیتا ہے۔ میر عشق اپنے رسالہ میں لکھتے ہیں:
"اگر ہو سکے تو ان لفظوں کو اس صورت میں نظم کرے۔ لکھا نہیں لکّھا۔ لکھو نہیں لکّھو۔ رکھا نہیں رکّھا، رکّھو، رکّھے، اسی طرح اُٹّھا، اُٹّھے، اُٹّھو۔"

---

[1] نورالحسن نیرؔ: نور اللغات جلد ۴ ص۲۶۴
[2] سید احمد دہلوی: فرہنگ آصفیہ جلد ۴ ص۴۹۸
[3] 〃 〃 〃 〃 ص۷۱۰

ذیل میں ان لفظوں کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اُن کے اُردو میں مستعمل ہونے کی مختلف نوعیتیں بیان کی گئی ہیں۔

اُٹھا، اُٹھو، اُٹھے: ان الفاظ کے متعلق مولوی نورالحسن نیر کا بیان ہے:

"اٹھنا مصدر سے صیغہ ماضی واحد غائب، تشدید و تخفیف تائے ہندی دونوں طرح مستعمل ہے۔"

دبستان عشق کے مرثیہ گویوں نے زیادہ تر مشدد ہی رکھا ہے تعشق کہتے ہیں:

"یہ کہہ رہے تھے شہ کہ اٹھا ابر اس طرف" [۱]

دُکھا، دُکھے: یہ الفاظ دبستانِ عشق کے شعرا کے علاوہ بھی مشدد لکھے گئے ہیں۔ راسخ کا شعر ہے:

تری الفت میں وہ صدمے اُٹھائے ہیں بتِ کافر
کہ گویا سب مسلمانوں کا ہیں دُکھّا ہوا دل ہوں

رکّھا، رکھّو، رکھّے: یہ الفاظ دبستان عشق میں مشدد مستعمل ہیں۔ مہدی علی خاں رامپوری لکھتے ہیں:

"بہ تخفیف حرفِ دوم متروک ہے" [۲]

۵۔ مبتذل الفاظ: دبستان عشق کے مرثیہ گو متعدد ایسے الفاظ کو ناپسند کرتے ہیں، جن میں اکثر کا استعمال ان کے دور میں بھی ہوتا تھا اور اب بھی ہوتا ہے۔ میر عشق نے اپنے رسالے میں ان الفاظ کا ذکر کیا ہے اور ان کے متبادل بھی پیش کیے ہیں۔ ان میں بعض الفاظ کی وضاحت اور متبادل دبستان عشق کے دوسرے مرثیہ گویوں نے بھی بیان کیے ہیں۔ مبتذل الفاظ کی چھان بین میں دبستان عشق کا مطالعہ کئی مفید اور اہم مسائل کی طرف رہ نمائی کرتا ہے۔ انھوں نے بعض الفاظ کو پسندیا

---

[۱] تعشق: شاہ کار سخن ص ۱۳

[۲] مہدی علی خاں: رسالہ متروکات (غیر مطبوعہ)

ناپسند کرتے ہوئے فارسی الفاظ اور ان کے استعمال کو مقدم قرار دیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دبستانِ عشق کے مرثیہ گو اپنی اصلاحی نظر کے ساتھ اردو زبان کو فارسی و عربی سے قریب تر کر دینا چاہتے تھے۔ ذیل میں ان الفاظ پر الگ الگ روشنی ڈالی گئی ہے:

آن کے: میر عشق اس کے بجائے 'آکے' کہنا صحیح مانتے ہیں۔ مہدی علی خاں رامپوری نے بحر و جلال کے حوالے سے 'آن کے' کو متروک قرار دیا ہے[1]

اک: میر عشق 'اک' کے بجائے 'ایک' کہنا پسند کرتے تھے۔ اردو میں 'اک' اور ایک دونوں مستعمل ہیں۔ مہذب نے بھی 'اک' کے متعلق اپنی لغت میں لکھا ہے:

"ایک کا مخفف، ادب، واحد، اردو، فصیح، رائج، مشترک عوام و خواص، لکھنؤ دلی، عورت مرد"[2]

اُوپر: میر عشق کے نزدیک 'پر' لکھنا چاہیئے۔ امیر مینائی نے بھی اسی خیال کا اعادہ کیا ہے[3] مولوی نورالحسن نیر کا بھی یہی خیال ہے:

"ہر طرف 'پر' کی جگہ آتا ہے.... اب اس جگہ 'پر' زیادہ فصیح ہے"[4]

بھیڑ بھاڑ: میر عشق اس کے بجائے 'ہجوم' 'کثرت' کہنا پسند کرتے ہیں۔ مہذب بھی غیر فصیح قرار دیتے ہیں[5] بھیڑ بھاڑ اردو میں اب بھی مستعمل ہے اور میر عشق کے دور میں بھی تھا۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

واعظ کی بزم وعظ میں کیا بھیڑ بھاڑ تھی
اتنے میں رند آئے تو میدان صاف تھا (داغ)

---

[1] مہدی علی خاں: رسالہ متروکات (غیر مطبوعہ)

[2] مہذب: مہذ اللغات جلد ۱ صـ۲۷۶

[3] امیر مینائی: امیر اللغات جلد ۲ صـ۲۷۶

[4] نوالحسن نیر: نور اللغات جلد ۱ صـ۳۸۹

[5] مہذب: مہذب اللغات جلد ۲ صـ۴۱۹

دُنیا سے چلیے لے کے گناہوں کی بھیڑ بھاڑ
دوزخ میں جائیے تو بڑے کرّوفر کے ساتھ (رند)

بھینا : میر عشق کے نزدیک "بہن" کہنا چاہیے۔ اردو مرثیوں میں 'بھینا' اور 'بہن' دونوں مستعمل رہے ہیں مثلاً :

جلد آن کے بھینا کی خبر لیجیو بھائی — بے میرے کہیں بیاہ نہ کر لیجیو بھائی

لیکن اب 'بھینا' متروک ہے اور 'بہن' ہی لکھتے ہیں۔

بھیّا، بیرن : میر عشق ان کے بجائے بھائی کہنا پسند کرتے ہیں۔ دبستان عشق نے عموماً بھیا اور بیرن' کہنے سے گریز کیا ہے۔ مودب فخریہ انداز میں کہتے ہیں :

کہتے ہیں خاص لوگوں سے ہم بزمِ عام میں
بھیّا نہ بیرن اپنے یہاں ہے کلام میں[1]

مہذب نے 'بھیّا' کو بھائی کے معنوں میں 'فصیح' رائج لکھا ہے[2]

پہ : میر عشق کے نزدیک 'پر' کہنا صحیح تھا لیکن دبستان عشق میں اس کی پابندی نہیں کی گئی۔ تعشق کہتے ہیں :

کٹ کٹ کے گردنوں پہ جو چھٹکی ہوئی ہے یال

'پہ'، بجائے 'مگر' متروک قرار پانے کے باوجود مستعمل رہا ہے۔

ترا، تری : میر عشق ان کے بجائے 'تیرا، تیری' کہنا درست سمجھتے ہیں لیکن اس کی پابندی دبستانِ عشق کے کسی شاعر نے نہیں کی۔ مثالیں ملاحظہ ہوں :

صورت آئینہ کہتا ہوں ترے مُنہ پر صاف (تعشق)

مر وہ دے جس میں ترے عشق کی ہو بو ہو ساقی (رشید)

مرا، مری : میر عشق کی رائے میں اس کے بجائے 'میرا یا میری' کہنا چاہیے لیکن اس کی

---

[1] مودب : مرثیہ غیر مطبوعہ، مطلع : دونوں جہاں میں آل نبی انتخاب ہیں

[2] مہذب : مہذب اللغات جلد ۲ ص ۱۷۱

پابندی دبستانِ عشق میں شاید ہی کسی مرثیہ گو نے کی ہو۔ میر عشق کے معرکہ آرا مرثیے کا پہلا مصرعہ ہے:

عروج اے مرے پروردگار دے مجھ کو

تلک: میر عشق کے خیال میں 'تک' کہنا چاہیے۔ مہذب لکھتے ہیں:

"تلک کا لفظ آج سے پچاس سال قبل تک فصیح تھا۔ اب متروک بلکہ غیر فصیح ہے۔۔۔۔ ان کے (ناسخ کے) عہد سے 'تلک' بالکل متروک ہے"، [۱]

تلے: میر عشق نے اسے متروک قرار دیا ہے۔ مہذب لکھتے ہیں "(میر عشق نے) تلے کا لفظ کہیں استعمال نہیں کیا اس کے بجائے 'نیچے' 'زیر' بولے"۔

لیکن دبستانِ عشق میں 'تلے' مستعمل رہا ہے۔ تعشق کا شعر ہے:

جُھک کے کبھی چلے جو نہ افلاک کے تلے
کیسے دبے پڑے ہیں مُنوں خاک کے تلے

جھیل: میر عشق اس سے گریز کرتے ہیں 'جھیل' کو متروک قرار دینا انتہا پسندی ہی کہی جا سکتی ہے کیونکہ اس کا کوئی متبادل اُردو میں مستعمل نہیں ہے۔

دیجے: میر عشق 'دیجے' کہنے پر اصرار کرتے ہیں۔ مہدی علی خاں نے بحر، جلال اور منیر کے حوالے سے 'دیجے'، بروزن 'فعلن' قابل ترک قرار دیا ہے[۲] مولوی نورالحسن نیر بروزن 'فاعلن' صحیح قرار دیتے ہیں[۳] لیکن اب بھی بروزن 'فعلن' مستعمل ہے۔

کڑیل جوان: میر عشق 'نوجوان' کہنا پسند کرتے تھے۔ مودب 'کڑیل جوان' کے لیے بھی 'نوجوان رعنا' لکھنا پسند کرتے ہیں۔ جوان رعنا کے ساتھ حسن و رعنائی کا تصور وابستہ ہے، جبکہ کڑیل کریہہ المنظر بھی ہو سکتا ہے۔ نوجوان کو بھی 'کڑیل جوان' کا

---

[۱] مہذب: دور شاعری ج ۱ ص ۸۳

[۲] مہدی علی خاں: رسالہ متروکات (غیر مطبوعہ)

[۳] نورالحسن نیر، نور اللغات جلد ۳ ص ۱۲۵

متبادل نہیں قرار دیا جاسکتا کیونکہ 'نوجوانی' بھرپور جوانی سے پہلے کی منزل ہے۔

کوک جلی : دبستان عشق 'کوک جلی' یا 'کوکھ جلی' کو متروک قرار دیتا ہے۔ کوکھ جلی عورتوں کے محاوروں میں مستعمل رہا ہے اور مختلف مرثیہ گویوں نے استعمال کیا ہے۔

ماں جایا، ماں جائی : میر عشق اس کے بجائے 'بھائی بہن' کہنا پسند کرتے تھے۔ اس میں شک نہیں کہ دبستان عشق نے ماں جایا، ماں جائی، گریز کیا ہے لیکن دیگر مرثیہ گویوں نے کثرت سے استعمال کیا ہے۔

واں : میر عشق 'وہاں' پسند کرتے تھے۔ لیکن یہ لفظ متروک نہیں ہوا اب بھی مستعمل ہے۔

یاں : میر عشق اس کے بجائے 'یہاں' کہنا درست سمجھتے تھے لیکن دبستان عشق نے اس کی پابندی نہیں کی۔ تعشق کی بیت ہے :

ہنس ہنس کے ہمیں شاہِ امم دیکھ رہے تھے
یاں سر کو اٹھائے ہوئے ہم دیکھ رہے تھے[1]

۲۔ متروک الفاظ : الفاظ سے متعلق تحقیق میں دبستان عشق نے بعض الفاظ کو متروک دے دیا ہے۔ جن میں چند الفاظ کا ذکر میر عشق نے اپنے رسالہ میں کیا اور کچھ لفظوں کا اضافہ بعد کے مرثیہ گویوں نے کیا ہے۔ ان الفاظ کے متبادل بیان نہیں کیے گئے ہیں لیکن انھیں بالکل ترک کر دینے کی ہدایت کی گئی ہے۔ لفظوں کو اس طرح متروک قرار دینے کے جذبے کے پس پشت بھی زبان و بیان کو پاک و صاف کرنے کا تصور تھا، جن میں فارسی و عربی الفاظ کی ترجیح کی سند حاصل تھی۔ ذیل میں ان لفظوں کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔

بھیتر : مہذب نے اسے 'دیہاتی زبان' کا لفظ کہا ہے۔[2]

بے کلی : دبستان عشق اسے متروک قرار دیتا ہے۔ غالباً اس کی وجہ معنوی قباحت ہے۔

---

[1] تعشق : براہین غم ص۱۸

[2] مہذب : مہذب اللغات جلد ۲ ص۱۸۱

مہذب نے اسے بے چینی/بے قراری کے معنوں میں فصیح اور رائج لکھا ہے۔[۱]

بھبن: دبستانِ عشق کے نزدیک متروک ہے۔ مولوی نورالحسن نیر بھی متفق ہیں "اب یہ لفظ متاخرین کے یہاں متروک ہے"[۲]

تب: اسے دبستانِ عشق متروک قرار دیتا ہے۔ مہدی علی خاں رامپوری نے جلال کے حوالے سے متروک لکھا ہے۔[۳]

ٹھٹھ: بعضوں نے 'ٹھٹ' لکھا ہے۔ دبستانِ عشق متروک قرار دیتا رہا ہے۔ مہذب نے غیر فصیح لکھا ہے[۴] لیکن اساتذۂ لکھنؤ کے کلام میں ملتا ہے۔

جوبن: دبستانِ عشق کے نزدیک متروک ہے۔ مولوی نورالحسن نیر نے "چھاتی" کے معنوں میں متروک لکھا ہے[۵] لیکن مرثیوں میں حسن کے معنی میں مستعمل رہا ہے۔

چتون: یہ لفظ متروک نہیں ہو سکا اور اب تک کثرت سے مستعمل ہے۔

سدا: اسے میر عشق نے متروک قرار دیا ہے۔ مہدی علی خاں نے بھی قلق لکھنوی کے حوالے سے متروک قرار دیا ہے[۶] لیکن 'سدا' سکہ رائج الوقت کی طرح جاری ہے۔

سو۔ میر عشق کے نزدیک متروک ہے لیکن اسے مختلف زمانوں میں ترک نہیں کیا جاسکا ہے۔ غالب کا مشہور شعر ہے:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

---

[۱] مہذب: مہذب اللغات جلد ۲ ص ۱۸۱

[۲] نورالحسن نیر: نور اللغات جلد ۲ ص ۱۰۹

[۳] مہدی علی خاں: رسالہ متروکات (غیر مطبوعہ)

[۴] مہذب: مہذب اللغات جلد ۳ ص ۳۹۷

[۵] نورالحسن نیر: نور اللغات جلد ۲ ص ۳۳۶

[۶] مہدی علی خاں: رسالہ متروکات (غیر مطبوعہ)

مُکھڑا: دبستانِ عشق کے نزدیک متروک ہے۔ لیکن اُردو میں عام طور سے اب تک مروّج ہے اور کسی دور میں ترک نہیں کیا گیا۔

مجرا، مجرئی: دبستانِ عشق نے 'مجرا اور مجرئی' لکھنے سے گریز کیا ہے لیکن دیگر مرثیہ گویوں کے یہاں بہ کثرت مثالیں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اب یہ الفاظ متروک ہو گئے ہیں۔

ندی، دبستانِ عشق کے رویّے کے متعلق مودب طنزاً لکھتے ہیں:

اپنے سخن کے باغ میں ندی بھی نہیں [1]

یہ دعویٰ بے دلیل ہے کیونکہ تعشق نے ندی نظم کی ہے:

ندی سرشک خوں کی بڑھی اور گھٹ گئی [2]

الفاظ کے برجستہ استعمال کے علاوہ روزمرہ کی زبان سے بھی ادب و شاعری کی زبان متاثر ہوتی ہے۔ محاورے زبان کو نکھارنے میں بہت مدد کرتے ہیں اور اظہارِ بیان کا وسیلہ بنتے ہیں۔ اسی بنا پر بامحاورہ زبان کو عام زبان پر ترجیح دی جاتی ہے۔ میر عشق نے چند محاوروں کے بارے میں بھی اپنے رسالے میں مختصراً لکھا ہے۔ انھوں نے ان محاوروں کے حسن و قبحہ پر رائے زنی کرتے ہوئے اپنے مسلک کی وضاحت نہیں کی۔ لیکن مجموعی اعتبار سے ان کا مفہوم سمجھنے میں دشواری نہیں ہوتی۔ اپنے رسالے میں لکھتے ہیں:

"اکثر الفاظ، بیشتر محاورۂ ہندی، گو غلط نہ ہوں، طبع سلیم کو اچھے نہیں معلوم ہوتے"

یہاں بھی ان کا نقطۂ نظر زبان کو مستند اور معتبر بنانے کے خیال سے خواص کے استعمال سے ہم آہنگ ہوتا ہے اور محاوروں کے استعمال میں اسی کو اہمیت دیتے ہیں جو شرفاء اور امراء میں مستعمل ہوں۔ ان کے رسالہ میں ذیل کے محاوروں کا ذکر کیا گیا ہے:

---

[1] مودب: مرثیہ غیر مطبوعہ، مطلع۔ دو نوں جہاں میں آلِ نبی انتخاب ہیں

[2] تعشق: مرثیہ غیر مطبوعہ، مطلع۔ باغِ جہاں سے کوچ ہے کس گُل عذار کا

فوجوں میں بھاگڑ ہوگئی : میر عشق اسے مستحسن نہیں سمجھتے۔ ان کی نظر میں محاورہ غالباً اس وجہ سے غلط ہے کہ اس میں 'بھاگڑ' کا استعمال ہوا ہے۔ اس کے بجائے 'فوجیں تہ و بالا ہوگئیں' کہنا زیادہ پسند کرتے تھے۔

لشکر میں ہلچل ہوگئی :- یہ محاورہ بھی میر عشق ناپسند کرتے تھے۔ ان کے نزدیک لشکر میں تلاطم ہوگیا کہنا چاہیے۔

محشر بپا ہونا : میر عشق اس کے بجائے 'حشر بپا ہونا' کہنا مناسب سمجھتے تھے۔

نہ اچھا نہ بُرا : میر عشق اس طرح کے محاوروں کو نامناسب سمجھتے تھے۔ محاوروں کی اصلاح میں بھی دبستان عشق اہل زبان کے استعمال کو مقدم قرار دیتا ہے۔ ان کے استعمال کو ترجیح دیتے ہوئے اسی معیار پر محاوروں کی اصلاح کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ بعد کے لوگوں نے اپنی ضروریات کے لحاظ سے اور بھی کئی محاوروں کو ترک کرنا بہتر قرار دیا ہے جن میں 'لبے ہونا'، 'گھوڑے کو ڈپٹا'، 'کھٹ لگے ہیں'، 'ڈٹے ہوئے'، 'پونگ جانا' اور 'مجلس کا چھلکنا' وغیرہ، محاورے زیادہ اہم ہیں ان تمام اصلاحات میں زبان کو صحیح سے صحیح تر بنانے کی سعی کارفرما ہے۔

میر عشق نے الفاظ کو فارسی اور عربی ترکیبوں کے ساتھ استعمال کرنے کے بارے میں بھی اپنے رسالے میں تذکرہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں بھی ان کی نگاہ ایک مصلح کی طرح مختلف الفاظ اور ترکیبوں کا جائزہ لیتی ہے۔ انھوں نے اپنے رسالے میں اس سلسلہ کے اصولوں کی وضاحت نہیں کی ہے لیکن بعض ترکیبوں کے جائز و ناجائز قرار دینے کے انداز سے ان کا مفہوم آسانی سے واضح ہوجاتا ہے۔

دبستان عشق الفاظ کی گنگا جمنی ترکیبیں ناپسند کرتا ہے۔ ان کے خیال میں عربی و فارسی الفاظ کو ہندستانی الفاظ کے ساتھ اضافت کی مدد سے جوڑنا مناسب نہیں ہے۔ انھوں نے گنگا جمنی ترکیبوں کے استعمال کو عیوب شعر میں شمار کیا ہے اور ان سے احتراز کرنے کی تاکید کی ہے۔

اس طرح ترکیبوں کی اصلاح کے سلسلے میں دبستان عشق کا مسلک واضح

ہو جاتا ہے کہ ان کی نظر میں عربی و فارسی الفاظ کو ہندستانی الفاظ سے ملانا مناسب نہیں ہے۔

ا۔ غلط ترکیبیں : میر عشق نے اپنے رسالہ میں بعض مروجہ ترکیبوں کو غلط قرار دیا ہے لیکن اس کی وجہ نہیں بیان کی۔ غالباً یہاں بھی ان کے نزدیک فارسی و عربی کا معیار سخن تھا اسی معیار پر اردو شاعری کو لے جانا چاہتے تھے۔ ذیل میں ان ترکیبوں کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جن کا ذکر میر عشق نے کیا ہے۔

بہ چشم نم، بہ کرّ و فر، بہ صد آہ، بہ صد آہ و زاری، بہ صد واہ : میر عشق نے اس طرح کی ترکیبوں کو 'گلزار غم' جلد اول' کے مقدمہ میں ناجائز قرار دیا ہے اور اپنے رسالہ میں بھی انھیں خیالات کا اعادہ کیا ہے۔

بے آس : میر عشق اس کے ترک کرنے کی وجہ بیان کرتے ہیں :

" آس مخفف آسیہ بمعنی اُمید ہندی معلوم ہوتا ہے۔ یعنی بے کس و بے آس کہنے میں تامل ہے۔"

اُردو میں عموماً 'بے آس' اور 'بے کس' مستعمل ہے لیکن دبستان عشق نے ترک کیا ہے۔

تا بہ فلک تا بہ گور : میر عشق نے اس طرح کی ترکیبوں کو ناجائز قرار دیا ہے۔ ان کے مسلک کی وضاحت کرتے ہوئے مہذب لکھتے ہیں :

" (میر عشق نے) ان ترکیبوں سے اپنے کلام کو پاک رکھا، گو مستند اہلِ ایران فردوسی وغیرہ نے نظم کیا ہے مگر موصوف یہ فرمایا کرتے تھے کہ جو معنی 'تا' کے ہیں وہی معنی 'با' کے ہیں۔ صرف تکرار کے خیال سے احتیاط فرماتے تھے۔ گو یہ احتیاط بہ حد افراط تھی مگر قابلِ تعریف یہ بات ہے کہ جہاں 'تا گور' نظم میں آیا ہوگا، نظم نہیں فرماتے ہوں گے۔ دشواریوں کی پابندی کا خود التزام فرمایا تھا۔"[1]

---

[1] مہذب : دورِ شاعری جلد ۱ صہ ۸۵

اردو میں انتہا پسندی مقبول نہیں ہو سکتی تھی اور اس طرح کی ترکیبیں مختلف شعرا کے کلام سے بہ آسانی تلاش کی جا سکتی ہیں۔ دبستان عشق نے اس طرح کی ترکیبیں ترک نہیں کیں۔

تمازت و علالت: مہذب اس ترکیب کے ناجائز قرار دیئے جانے کی وجہ بیان کرتے ہیں:

"اہل ہند نے لفظ 'علت' سے 'علالت' بنایا۔ گویا وضع کیا اور وہی معنی قرار دیئے جو علت کے ہیں، چونکہ واضع اہل ہند ہیں لہذا علالت کے لفظ پر اُردو کا حکم جاری ہوگا۔"[1]

مولوی نور الحسن نیر نے 'تمازت' کے متعلق لکھا ہے کہ:

"عربی تموز سے فارسیوں نے بنالیا ہے۔ مؤنث، گرمی، شدت کی گرمی۔"[2]

اس طرح عربی قواعد کے اعتبار سے 'تموز' سے 'تمازت' صحیح نہیں ہے اور چونکہ 'تمازت' اور 'علالت' کے اختراع کرنے میں اہل زبان کی پابندی نہیں کی گئی ہے اس لیے میر عشق کے نزدیک یہ ترکیب غلط قرار پائی۔

رائج دین: میر عشق لکھتے ہیں "رائج الوقت صحیح رائج دین" (رائج کرنے والا دین کا غلط۔ غالباً وجہ یہ ہے کہ 'رائج' اور 'دین' دونوں عربی لفظ ہیں' اس لیے عربی ترکیب سے ہی لکھنا چاہیے۔

شور و غل: اس ترکیب کی وضاحت مہذب کرتے ہیں:

"شور فارسی، 'غل' اردو، واؤ عاطفہ درمیان میں لازماً اصولاً بالکل ناجائز۔ وہاں 'واؤ' نکال کے صرف 'شور و غل' کہا جا سکتا ہے۔"[3]

"شور" اور "غل" کی اصل کے متعلق یہی خیالات سید احمد دہلوی کے بھی ہیں۔

---

[1] مہذب: دورِ شاعری جلد ۱ صفحہ ۹۰

[2] نور الحسن نیر: نور اللغات جلد ۳ صفحہ ۵۵۸

[3] مہذب: دورِ شاعری جلد ۱ صفحہ ۵۶

۲۔ ناپسندیدہ ترکیبیں : میر عشق کو بعض ترکیبیں ناپسند تھیں۔ ان کے متعلق کوئی قطعی فیصلہ نہیں کر سکتے تھے لیکن ان کے استعمال میں احتیاط برتتے تھے۔ اپنے رسالہ میں لکھتے ہیں :

"شاید کہ تراشیدۂ اہلِ ہند ہوں۔ کلام شعرائے ہند میں تو موجود ہیں باقی غیر مشہور ہیں تو ہوں جب تک کلام اہل فرس میں لغت میں نہ ملیں، احتیاط پُر ضرور۔"

ان ترکیبوں میں بعض کی وضاحت دبستان عشق کے دیگر مرثیہ گویوں نے بھی کی ہے۔ ذیل میں ان کا ذکر کیا جاتا ہے۔

آئینہ بندی : میر عشق اس کے بجائے 'آئین بند' کہنا مناسب سمجھتے تھے۔ دبستانِ عشق نے اس ترکیب سے گریز کیا ہے۔

تیغِ دو پیکر : دبستانِ عشق کی احتیاط کا ذکر کرتے ہوئے مودب نے فخریہ انداز میں کہا ہے :

یہ ایک چیز کیا ابھی اکثر میں ہے کلام
اے اہل ہند تیغِ دو پیکر میں ہے کلام

لیکن مہذب "دو نوکیں رکھنے والی تلوار" کے معنوں میں اسے فارسی ترکیب "اردو حرف" "فصیح" "رائج" قرار دیتے ہیں اور کلام نعش سے سند پیش کرتے ہیں۔

ناحق جہاں میں تیغ دو پیکر ہے میرا نام[1]

حنابندی : میر عشق اس کے بجائے "شب حنابنداں" کہنا مناسب سمجھتے ہیں۔ دبستانِ عشق میں متروک ہے۔ لکھنؤ میں اس رسم کا رواج ہے، جو مسلم گھرانوں میں سے ایک روز پہلے کی جاتی ہے اور جسے مہندی بھی کہتے ہیں۔

دامنِ تیغ : میر عشق اس سے گریز کرتے تھے دامنِ تیغ کے متعلق مولوی نورالحسن نیر بھی متفق ہیں :

---

[1] مہذب : مہذب اللغات جلد ۳ صفحہ ۲۵۵

"یہ ترکیب فارسیوں کے استعمال میں نہیں ہے۔ اُردو میں بجز صبا کے اور کسی کلام میں نہیں ملی؛

اُلفتِ ابروئے قاتل میں لہو روتا ہوں میں
دامنِ تیغ نہ کیوں دامنِ مژگاں ہوجائے"[1]

دامنِ شمشیر: میر عشق، دبستانِ عشق کے مرثیہ گویوں نے تشریح نہیں کی ہے کہ ان کے نزدیک 'دامنِ شمشیر' کیوں غلط ہے۔ اُردو کے بیشتر مرثیہ گویوں نے 'دامنِ شمشیر' نظم کیا ہے اور مروّج ہے۔

رضامند: میر عشق کے نزدیک ترک کرنا بہتر ہے لیکن دبستان عشق میں یہ ترکیب جاری رہی ہے۔

عقل مند: میر عشق عربی لفظ کے ساتھ فارسی کی ترکیب ناپسند کرتے تھے۔ یہ ترکیب بھی اسی کی مثال ہے۔

قلم دان: متذکرہ بالا ترکیبوں کی طرح یہ عربی لفظ کی فارسی ترکیب کی مثال ہے اسے بھی میر عشق ناپسند کرتے تھے لیکن یہ بھی اُردو میں مستعمل ہے۔

میر عشق نے اپنے رسالے میں قافیہ کے استعمال پر تفصیلی بحث کی۔ اس کے علاوہ علم زبان کے دیگر شعبوں سے متعلق بھی اپنے نظریات کی وضاحت کی ہے۔ مثلاً حروف کا تقطیع میں گرنا، استعارہ، ردیف، رعایت لفظی، ایطایا شائگاں، تعقید، اثقال، شتر گربہ، الحاق، اضمار قبل الذکر اور جمع الجمع وغیرہ۔ زبان و بیان کے متعلق دبستان عشق کے اصول وضوابط کا مطالعہ کئی اعتبار سے نتیجہ خیز اور تعمیری ہے۔ انھوں نے مذاقِ سلیم کے علاوہ عربی و فارسی اساتذہ کے کلام کو سند مانا اور اور اسی کے معیار پر اُردو شاعری کو بھی پہچاننے کی کوشش کی۔ میر عشق نے ان اصولوں کو مرتب کرنے میں میر علی اوسط رشک شاگرد رشید ناسخ سے مدد لی ہے۔

---

[1] نورالحسن نیر: نوراللغات جلد ۳ صـ

البتہ مرثیوں سے متعلق چند اصول نئے بھی بنائے ہیں۔ میر عشق کا یہ کارنامہ بھی کم نہیں ہے کہ انھوں نے اصلاح بیان کی مہم میں ایک الگ تصنیف چھوڑی ہے ان کا نام مصلحین زبان میں شامل کیا جائے گا۔ غزل میں جو اہمیت شیخ ناسخ کو ملی مرثیے میں وہی اہمیت میر عشق کو حاصل ہے۔ ان کی بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ:

"بندش کی صفائی کا خیال رہے۔ مضمون لاکھ اچھا ہو کچھ لطف نہ دے گا۔"

اس بات کا اعادہ ایک دوسری جگہ بھی کیا ہے:

"ہاں مضمون بھی مبتذل و رکیک، بیش یا افتادہ نہ ہو۔ محاورات بازاریوں کے نہیں زبان میرزایانِ شہر۔"

تعشق نے اس روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی۔ انھوں نے وصل ہجر کو موضوع بنا کر ایک مشہور مرثیہ لکھا ہے:

سچ ہے دُنیا میں شب ہجر بلا ہوتی ہے　　دَم بہ دَم آرزوئے مرگ سوا ہوتی ہے[1]

ان کا ایک اور مرثیہ ہے:

پروانۂ جاں سوز سوئے شمع رواں ہے

ایک اور مرثیہ ہے:

ہنگامۂ فراقِ تن و جاں قریب ہے

تعشق نے اپنے مراثی میں تغزل آمیز بیانات بڑی خوبی سے پیش کیے ہیں اور مصائب کے بیان میں بھی بڑی خوبی کے ساتھ تغزل آمیز مضامین کو پیش کیا ہے۔

ے　جھک کے ہشیار کیا غش میں جو پایا اس کو
لخلخہ گیسوئے مشکیں کا سونگھایا اس کو

ے　ضعف کی آنکھوں پہ صدمے عرق آنے سے پڑے ہیں
نرگس کے ہیں دو پھول کہ پانی میں پڑے ہیں

---

[1] تعشق: براہین غم۔ جلد ا ص ۴۹

تعشق کے کلام سے کچھ مثالیں اور ملاحظہ ہوں :

کاٹھی سے یوں اُبلتی ہے تیغ امام دیں
جیسے حسیں بگڑ کے چڑھاتے ہیں آستیں

وہ تیغ یوں جُدا ہوئی کاٹھی سے خشمگیں
جیسے بگڑ کے اُٹھتے ہیں پہلو سے نازنیں

پانی ہو ہو کے لہو قلب و جگر سے ٹپکے
جس طرح اوس گل و برگ و ثمر سے ٹپکے

پیدا ہوئی لہو سے چمک ہاتھ پاؤں میں
جیسے دُلہن نہائے ستاروں کی چھاؤں میں

ایسے نہیں ہو تم جو مجھے گزند ہو
وہ بھی کوئی پری ہے جو شیشے میں بند ہو

دُنیا سے نوجواں یہ گل اندام اُٹھ گئے
جو شمع بزم تھے وہ سرِ شام اُٹھ گئے

دورِ عروج کی مرثیہ نگاری کی شناخت میں اس دور کے لکھنو کے تہذیبی اور ثقافتی منظرنامے کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جس نے لکھنو میں ایرانیت اور ہندستانیت کے تہذیبی اشتراک سے عزاداری اور تعزیہ داری کے پردے میں بھی اپنے جوہر دکھانے شروع کر دیے تھے۔ فنِ تعمیر کی دلچسپیوں نے برجیوں اور گنبدیوں کے ستارے ٹانک دیے۔ سادگی اور پُرکاری سے امام باڑے تعمیر کیے گئے۔ جن کی تزئین اور اور زیبائش میں جھاڑ و فانوس، کنول وغیرہ امام باڑوں میں اس طرح نظر آنے لگے کہ بعضوں نے انھیں شاہی محل سمجھنا شروع کیا۔ تبرکاتِ عزا میں نفاست اور تکلف سے طرح طرح کی ضریحیں، پنجے اور عَلم وغیرہ تیار کیے گئے۔

اس سے انکار کرنا حقیقت سے چشم پوشی کرنا ہوگی کہ نوابینِ اودھ کے پیشِ نظر لکھنو کو فخر البلاد بنانے کا تصور تھا، اس لیے انھوں نے زندگی کے مختلف شعبوں کے ماہرین کو اکٹھا کرنے کی کوشش کی اور دادودہش کے دروازے کھول دیے۔ امرا و رؤسا

نے حاکم وقت کی تاسی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ نام ونمود کی خواہش، جدّت سے شوق اور ماحول کی ہم آہنگی نے لکھنو کو پورے ملک میں ثقافتی و تہذیبی مرکزیت عطا کردی۔
بقول مرزا غالب:

"لکھنو کا کیا کہنا! اللہ اللہ وہ سرکار امیر گر تھی۔ وہ ہندستان کا بغداد تھا' جو بے سروپا وہاں پہنچا، امیر بن گیا"۔ [۱]

مرزا رجب علی بیگ سرور نے دل چسپ انداز میں لکھا ہے کہ اس ماحول نے عامیوں کو بھی صاحب نظر بنا دیا تھا:

"علی الخصوص مرد تماشش بیں کے واسطے یہ شہر خراد ہے۔ یہاں ہر فن کا استاد ہے۔ سیکڑوں گھامڑ، بدعقل، ناتراشں اطراف و جوانب سے آ، ہفتے عشرے میں چھل چھلا وضع دار ہو گئے"۔ [۲]

"مرد تماشش بیں" کے بیان میں لکھنوی تہذیب کی عیش وعشرت کی کہانی چھپی ہوئی ہے، جس کے لہو ولعب میں طوائفوں کی ریل پیل بوالہوسی کی دُنیا آباد کرتی ہے:

"وہ رنڈیاں، پری شمائل، زہرہ پیکر، مشتری خصائل، اس ناز وانداز، سحر کرامات، غمزہ، عشوہ ادا، معاذاللہ اگر سب فرشتے عرش سے فرشِ خاک پر آئیں، ان کی چاہ میں لکھنو کے کنوئیں بھر جائیں۔ لولی چرخ ان پر نثار ہے۔ ہر ایک حور کردار ہے۔ خوش مزاج، مردم شناس، روزمرہ شستہ، دم تقریر رمز وکنایہ، اسی کوچہ کے فیض سے انسان آدمیت بہم پہنچاتا ہے۔ تراش خراش اثر صحبت سے کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے"۔ [۳]

---

[۱] غالب: بحوالہ سید ظہیر الدین مدنی: میاں داد خاں اور ان کا کلام ص۸۳

[۲] رجب علی بیگ سرور: فسانہ عجائب ص۱۰۸

[۳] رجب علی بیگ سرور: فسانہ عجائب ص۱۱۸

ان کے پہلو بہ پہلو لکھنؤ کی فضا میں رچی بسی عیش پسندی، ناز و ادا، میلے، تاک جھانک اور غزل کا اپنا ایک مزاج جس میں لب و رخسار کا ذکر بھی شامل ہو بلکہ غزل کی تمام علامتیں شمع و پروانہ، سرو و صنوبر، قمری و بلبل، وصل و ہجر پیش کرنے کی تمنا بھی اُبھرنے لگی۔ معشوق کی دل نوازیاں، ناز و ادا، عشوہ و غمزہ کے مضامین مراثی میں اپنا روپ بدل کر سامنے آنے لگے۔ گھوڑے اور تلوار کی تعریف میں معشوق مجازی کی تصویر، پائل کی کھنک، ادائیں اور گھاتیں، اعضا کی جنبش وغیرہ کے مناظر پیش کیے گئے لیکن یہ کام اتنی فن کاری سے ہوا کہ بادی النظر میں اس کے اصل محرک کا احساس تک نہیں ہوتا ع

اسپ و زن شمشیر وفادار کہ دید

حالاں کہ میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ کے کلام سے بھی اس کی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں لیکن دبستان عشق نے تغزل کو مرثیے کے مبادیات میں شامل کر دیا۔ میر عشق کے مرثیے سے ایک مثال ملاحظہ ہو:

معشوق بن کے اس نے اشاروں میں دَم لیا　　بد ہیں جو تھے سوار نظاروں میں دَم لیا
تا کا جسے اسی کا ہزاروں میں دَم لیا　　دَم لے کے پیدلوں کا سواروں میں دَم لیا

کٹ کٹ کے گردنوں پہ جو چھٹکی ہوئی ہے یال
پریوں کا غول کھولے ہے گویا سروں کے بال [۵]

بعدِ انیسؔ کی روایتوں میں بہار کو خصوصیت سے مرثیے میں جگہ دی گئی۔ جس کا ایک ثقافتی پہلو بھی ہو سکتا ہے کیونکہ لکھنؤ کے ماحول اور فضا کو سمجھنے میں اس کے باغوں کو صرفِ نظر نہیں کرنا چاہیے، جن کی کثرت سے متاثر ہو کر لکھنؤ کو "باغوں کا شہر" کہا جانے لگا تھا۔ پورے شہر میں صدہا باغات تھے جن میں پھل اور پھول کی ہزاروں قسمیں لگائی گئی تھیں۔ ان پر طرح طرح کے تجربے کیے جاتے اور نئی نئی قسمیں ایجاد کی جاتیں۔ جاپانیوں کے مخصوص فن باغبانی BONSAI کی طرح بالشتئی درخت بھی تھے جو

---

[۵] میر عشق: گلزار غم ص ۳۶

عام درختوں کی طرح پھلتے اور پھولتے تھے۔ اس دور کے باغوں کا بیان مرزا رجب علی بیگ سرور سے سنیے:۔

"باغ بہار کی، مسند پروردگار کی۔ رضوان حسن کا شائق، دیکھنے کے لائق، روز عیش، باغ میں تماشہ کا میلہ، ہر وقت چین کا جلسہ، موتی جھیل کا پانی چشمۂ زندگی کی آب و تاب دکھاتا، پیاسوں کا دل لہراتا۔ سڑک کے درختوں کی فضا ... تختۂ لالہ و نافرماں جن پر قربان اور بندہ ہائے خاص کی سبک روی، خرام ناز، ہر قدم پر کاوے، دری چال بھول کر جبینِ نیاز رگڑتی۔ شاخ سروان کے رو بہ روانہ اکڑاتی۔ شائق ہزار در ہزار، شمع پروانوں کا عالم، غول کے غول باہم۔ آم کے درختوں میں ٹپکا لگا، خاص جھول وہیں پڑا۔ جھولنے والوں پر دل ٹپکا پڑتا۔"[1]

یہی باغات تھے جنھوں نے انیسؔ کو اس طرح کے تاثرات عطا کیے:

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

وا تھے دریچہ باغِ بہشتِ نعیم کے
ہر سو رواں تھے دشت میں جھونکے نسیم کے

گلشن خجل تھا وادیٔ مینو اساس سے
جنگل تھا سب بسا ہوا پھولوں کی باس سے

خواہاں تھے زہرِ گلشن زہرا جو آپ کے
شبنم نے بھر دیئے تھے کٹورے گلاب کے

بہار کے میدان میں دبستان عشق اور دبستان انیس میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ دونوں بہار کا تصور ایک طرح سے کرتے ہیں۔ میر عشقؔ کے مراثی میں بہاریہ مضامین کی کمی نہیں:

---

[1] رجب علی بیگ سرور: فسانہ عجائب ص۱۰۹

کچھ کچھ نسیم رخصت شب آمد سحر — کم کم گلوں کی باس بیابانِ پُرخطر
غنچوں کا بار بار چٹکنا اِدھر اُدھر — بچے ہوں جیسے ڈر کے اندھیرے میں نوحہ گر
دیکھا جدھر درخت بنے کوہِ سیاہ تھے
یا جا بہ جا مسافروں کی دودِ آہ تھے

تعشق کے یہاں بہار زیادہ پُر تاثیر ہے:

بلبلیں لاتی ہیں سر کو قدم گُل کے جو پاس — مسکراتے تھے یہ غنچے کہ خدا لائے راس
تازگی دیکھے جو سبزے کی تو جاتی رہے پیاس — اُوس کھائے سبزوں کی وہ ٹھنڈی بو باس
کہیں پژمردہ نہ ہو جائے یہ ڈر رکھتی تھی
پاؤں سبزے پہ تکلف سے نظر رکھتی تھی

وجود چوپایوں کو تھا دیکھ کے جنگل کی بہار — محوِ پرواز محبت کی ہوا تھی پردار
شب کو طاؤس کا وہ شور میان کہسار — قمری و فاختہ و طوطی و بُلبل کی پُکار
مُنہ سے اُڑتے تھے ہو محوِ غزل خوانی تھے
جس قدر پھول تھے جنگل میں وہ افشانی تھے

رشید نے بہاریہ مضامین میں بڑی ندرت پیدا کی۔ ایک مقطع میں کہتے ہیں:

کیوں رشید اب تو نہیں فصلِ بہاری کی ہوس — کثرتِ گُل سے ہوا بند عنادل کا نفس
ایک گلچیں جو اُٹھاتا ہے تو اُٹھتے ہیں دس — انتہا ہو گئی پھولوں کے بیاں سے بس بس
حال اب رونقِ گلشن کا ہے بے جا کہنا
پھول جھڑنے لگے ہیں مُنہ سے ترے کیا کہنا

جوش میں چڑھتے ہیں ہر مرتبہ دریا کیا کیا — ہوئی ہے گلشنِ فردوس کا نقشہ دُنیا
پھول یوں چاروں طرف بھر گئے صحرا صحرا — کہ ہر اک سرو کا قد بڑھتا ہے بالا بالا
چار سو پھیلنے کی جا جو نہیں پاتی ہیں
بیلیں گھبرا کے درختوں پہ چڑھی جاتی ہیں

اس بہار میں باغ زہرا کی بہار بھی شامل ہے:

اک سمت کو ریاض محمد کی ہے بہار
سب ہاشمی جوان ہیں یکتائے روزگار
خوش وضع، خوش لباس، صبیح قد چمن نزاد
ان میں گلِ سر سبد ہیں آقائے نامدار
لختِ دلِ جناب علی و بتول ہیں
یہ خانہ باغ احمد مرسل کے پھول ہیں

زیر نظر دور کے مراثی میں ساقی نامہ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ مرثیے میں ساقی کا تصور غزل کے ساقی سے مختلف ہے۔ یہاں ساقی سے مراد چہاردہ معصومین ہوتے ہیں۔ مشیر کا ایک بند ملاحظہ ہو:

تو اپنے ایک جام پہ نازاں ہے ساقیا
چودہ پلانے والے ہیں پروا ہے مجھ کو کیا
بتلائے دیتا ہوں تجھے میخانوں کا پتا
بطحا و کاظمین و خراسان و سامرا
خورشید مد عا مرا بُرج شرف میں ہے
اک کربلا میں اک مرا ساقی نجف میں ہے

مشیر نے اپنے مرثیہ میں سب سے پہلے ساقی نامہ نظم کیا۔ مرثیوں میں ساقی نامہ کی ایجاد کا سہرا ذاکر حسین فاروقی نے مرزا اوج کے شاگرد محمد ذکی بلگرامی کے سر باندھا ہے موصوف لکھتے ہیں:

"ساقی نامہ کے سلسلے میں مشہور ہے کہ ہر چند اس کا آغاز میاں مشیر نے کیا اور مرثیے میں میر نفیس صاحب اس کے بانی ہیں لیکن ذکی کے مراثی جو میر نفیس صاحب کے میدان میں آنے سے بہت پہلے کئے گئے تھے۔ ساقی نامہ کا وجود اس کا ثبوت ہے کہ مرثیے میں ساقی نامہ کی ایجاد کا شرف ذکی کو حاصل ہے، یہ اور بات ہے کہ خاندان انیس کے شعرا نے ذکی کی اس ایجاد کو اپنی طباعی کے سہارے آسمان پر پہنچا دیا اور ساقی نامے کو اتنی ترقی دے دی کہ عرصہ تک ساقی نامہ ہی جانِ مرثیہ تصور کیا جاتا رہا۔"[1]

---

[1] ذاکر حسین فاروقی: دبستان دبیر ص ۳۰

ہماری تحقیق کے اعتبار سے ساقی نامہ کے مرثیوں میں ساقی نامہ پہلی بار میر تعشق نے پیش کیا۔ تعشق عمر میں زکی اور نفیس دونوں سے بڑے تھے اس لیے ان پر ان دونوں کو فوقیت نہیں دی جا سکتی۔ تعشق کے ساقی نامہ کا ایک بند ملاحظہ ہو:

ساقیا عقدہ کشا تو ہے مدد چاہیئے اب
خوب رو یا ترے پوتے کی کہی رخصت جب
دل پہ چھائے ہوئے ہیں ابر غم و رنج و تعب
جام مے دے مجھے تا نشہ میں لکھ جاؤں سب
فوج کہیں دشت میں ٹھہرے نہ ترائی میں رُکے
کہ مری تیغ طبیعت نہ لڑائی میں رُکے

ساقی نامہ میں سب سے بڑا نام پیارے صاحب رشید کا ہے۔ اور ان کی یہ بیت مشہور زمانہ ہے:

نہرِ فردوس ہے کیا مۓ کا خزینہ ساقی
تیرے ماتھے کی شکن میں ہے پسینہ ساقی

ساقیا حد کا گنہگار تھا یہ عبدِ ذلیل
سچ کہوں خُلد میں جانے کی نہ تھی کوئی سبیل
مۓ الفت تری پائی گئی بخشش کی دلیل
آئے تھے غصے میں بالیں پہ مرے عزرائیل
پینے والا ہے مرے ساتھ کا یہ جان گئے
مُنہ مرا دیکھتے ہی ہنس دیے پہچان گئے

رشید کے ساقیوں کے نام سُنیئے:

ہے ترے عاشقوں میں حضرتِ محبوبِ خدا
آدم و نوح و براہیم و کلیم و عیسیٰ
شیث و ادریس و سماعیل و سلیمان و یحییٰ
مۓ الفت کا ترے رنگ ہے عالم سے جُدا
اس کا چرچا ہے ملائک میں اور حوروں میں
ہے یہ زخم دلِ عشاق کے انگوروں میں

زکی کے ساقی نامہ کا ایک بند ملاحظہ ہو:

اے پیرِ میکدہ مجھے زورِ شباب دے
ذرہ چمک کے مہر ہو وہ آفتاب دے
حسنِ عمل سے تو تشنۂ راہ ثواب دے
پُرسش نہ جس کی ہو وہ مۓ بے حساب دے

مد نظر ہے وصف حُرِ ذی شعور کا
ساغر لگا دے مُنہ سے شرابِ طہور کا

ساقی نامے کو معراج کمال تک پہنچانے میں پیارے صاحب رشید کے لیے قیاس کرنا کہ انھوں نے دبستانِ دبیر سے تاثر حاصل کیا۔ رشید کے اپنے مزاج وافتادِ طبع کے سراسر منافی ہے۔ رشید، میر انیس سے اپنے رشتے کا اظہار کرتے تھے لیکن اپنی فنی برتری دبستانِ عشق کی پیروی میں سمجھتے تھے:

میں بھی ہوں وارثِ طرزِ سخن میر انیس ہوں نفیس کے سبب ملک مضامیں کا رئیس
مونس خلق ہوں میں، میری زباں ہے جو سلیس ایک ہی باغ کے دو پھول ہیں میں اور نفیس
خوب تحقیق میں بچپن سے رہی کہ مجھ کو
مستند ہوں کہ ملی عشق کی مسند مجھ کو

بلبل گلشن ناسخ ہوں یہ ہے فخر کی جا انس ہیں جد مرے، صابر ہیں پدر صبر چچا
تھے خلیق اور حسن ایسے مداں کے نانا انس نانا کا تخلص بھی ہے یہ ربط ہوا
آج ہے سب کے زباں ضد کہ وحید ایسا تھا
کل مجھے یاد کریں گے کہ رشید ایسا تھا

زیر نظر دور کے مطالعہ میں بڑی گنجائشیں ہیں، جن کا اجمالی تذکرہ بھی ممکن نہیں ہے۔ بحیثیت مجموعی مرثیہ نگاری کے مندرجہ ذیل دبستانوں کا ذکر کیا جا سکتا ہے:

۱۔ دبستان انیس :۔ جس میں میر انیس کے علاوہ تقریباً پچاس مرثیہ گو شامل ہیں جو براہِ راست دبستان انیس سے وابستہ تھے۔ ان میں نفس، مونس، سلیس، جلیس، رئیس، وحید، عروج، فارغ وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے متعلق ڈاکٹر قمقام حسین جعفری نے اپنی کتاب "شاگردان میر انیس" میں تفصیلی بحث کی ہے۔ پروفیسر سید حسن مسعود حسین رضوی کی عہد آفریں تصانیف و مقالات، استاد مرحوم و مغفور ڈاکٹر مسیح الزماں کا بلند پایہ اولین تحقیقی مقالہ 'اردو مرثیے کا ارتقا اور ڈاکٹر نیر مسعود کی تصنیف دولہا صاحب عروج کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

۲۔ دبستان دبیر کے مرثیہ نگاروں کا ذکر سید افضل حسین ثابت لکھنوی نے 'دربارِ حسین' میں اور ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی نے 'دبستان دبیر' میں کیا ہے۔ ان میں براہِ راست شاگردوں کی تعداد تقریباً ایک سو ہے۔ ان میں اوج صغیر، شاد، منیر، مشیر اور ذکی کی طرح کے بلند پایہ مرثیہ نگار شامل ہیں۔

۳۔ دبستان میر عشق کے مرثیہ گویوں کا ذکر راقم نے اپنے تحقیقی مقالہ 'دبستان عشق کی مرثیہ گوئی'' میں کیا ہے، جس میں عشق، تعشق، پیارے صاحب، رشید، حمید، جدید، ادیب، مودب، قسیم، سعید، شدید اور مہذب شامل ہیں۔

۴۔ لکھنو کے باہر کئی مراکز پر مرثیہ نگاروں نے نمایاں کارنامے انجام دیئے ہیں۔ جن میں حیدرآباد کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ حیدرآباد کے مرثیہ نگاروں میں عاید، سرفراز، مہدی، سفیر، الم، جعفر، شاد، ضیا اور عابد جعفری کا ذکر ڈاکٹر رشید موسوی نے اپنے تحقیقی مقالہ "دکن میں مرثیہ اور عزاداری' میں کیا ہے۔ موصوفہ نے ان کے علاوہ بمبئی کے افسر، سجاد، حیدری اور صابر اور مدراس کے حیرت اور شریف کا ذکر کیا ہے۔ ان کے علاوہ اسماعیلیوں نے بھی مرثیہ نگاری کو لکھنو کے دورِ عروج سے مختلف معیاروں پر رائج کرنے کی کوشش کی جن میں افسر اہم ہیں۔

اس مطالعہ میں متذکرہ بالا مرثیہ نگاروں کا سرسری تعارف بھی پیش نہیں کیا جاسکا۔ یہ کسی مفصل تحقیقی مقالہ کا موضوع ہوسکتا ہے۔ ان مرثیہ گویوں کی تعداد ہزاروں تک پہنچتی ہے۔ سید سفارش حسین مرحوم نے "اردو مرثیہ" میں تقریباً پانچ سو مرثیہ گویوں کا ذکر کیا ہے لیکن یہ مطالعہ یکسر ناقص رہ جائے گا اگر مرزا دبیر کے فرزند اور شاگرد مرزا اوج کا خاص طور پر ذکر نہ کیا جائے۔ ان کے کارناموں کا تذکرہ پروفیسر مجتبیٰ حسین نے اپنی کتاب "عظمت انسان" ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی نے "دبستان دبیر" محمد رضا کاظمی نے "جدید اردو مرثیہ" ڈاکٹر اکبر حیدری، ناظم علی خاں اور ڈاکٹر محمد زماں آزردہ نے اپنی گراں قدر تصانیف میں کیا ہے۔ اوج کو اردو مرثیہ میں عہد آفریں شخصیت حاصل ہے۔ انھوں نے فن مرثیہ نگاری میں اصلاحی اقدامات کیے، پہلی بار مرثیہ نگار کی سماجی زندگی پر زور، معاصرانہ مسائل پر

اظہار خیال کیا، نوجوانوں میں سیاسی بیداری پیدا کرنے کی کوشش کی۔ تحصیل علم کے لیے مادری زبان کی شرط لگائی البتہ قومی قیادت کے مسئلے میں ان کا زاویہ نظر مبہم تھا کیونکہ انھوں نے سیاسی رہبری کا فریضہ مسلمانوں تک محدود کر دیا تھا۔ اوج نے مرثیہ میں فلسفہ اور منطق کے لیے جگہ پیدا کی۔ خصوصیت سے فلسفہ الٰہیات پر۔ اوج اسلامی تاریخ کا گہرا شعور رکھتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ مرثیہ میں کوئی ایسی روایت پیش نہیں کرنا چاہیے جو خلاف واقعہ ہو کیونکہ مراثی کا مقصد سانحہ کربلا کی نشر و اشاعت بھی ہے۔ اوج کی جدت طرازی کے متعدد پہلو ہیں، جن پر جدید اردو مرثیہ نے اپنی بنیادیں استوار کیں۔ اردو مرثیے کا دور جدید جس کی نمائندگی شادؔ، جوش، جمیل مظہری، آل رضا، نسیم، وحید اختر کرتے ہیں، ان کا سرچشمہ کلام مرزا اوج ہے۔ اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ میر انیس اور میر عشق کے دبستانوں کے خاتمہ بالخیر کے بعد بھی اردو مرثیہ دبستان دبیر کی ادبی قیادت میں سرگرم عمل ہے۔ دبستان دبیر کے جد میر ضمیر کا دعویٰ آج بھی معنویت رکھتا ہے،

دس میں کہوں، سو میں کہوں، یہ ورد ہے میرا
جو جو کہے اس طرز میں شاگرد ہے میرا

ڈاکٹر مجاور حسین رضوی

اردو مرثیہ کے غیر مسلم شعرا

اعلیٰ ترین ادبی تخلیق خود مذہب بن سکتی ہے لیکن اس کا کوئی مذہب نہیں ہوتا وہ رنگ و نسل، علاقہ اور ہر طرح کے تعصبات سے بے نیاز ہو کر وسیع تر انسانی افق کو پیش کرتی ہے۔ وہ اسی دنیائے آب و گل کے خمیر سے نئے جہانوں کی تعمیر و تخلیق بھی کرتی ہے اور تلاش و جستجو بھی۔ اس کا کوئی فرقہ نہیں ہوتا کوئی گروہ نہیں ہوتا، یہ ایک ایسا دھارا ہے جس میں مختلف رنگوں کے دھارے شامل ہوتے ہیں اور یک رنگی میں جلوہ صد رنگ اور کثرت میں وحدت نظر آتی ہے اس لیے بہ ظاہر کسی صنف سخن کے بارے میں یہ طرز فکر صحت مند نہیں کہ اس میں کس فرقے یا کس گروہ کا کیا کردار رہا ہے۔ کبھی یہ نہیں سوچا گیا کہ عربی ادب کے ارتقا میں عجمیوں نے کتنا حصہ لیا۔ مغربی ادب میں کتنے یہودی ناول نگار تھے کتنے کیتھولک اور کتنے پروٹسٹنٹ یا ہندستان میں پنڈتوں یا کائستھوں نے کیا کارنامے انجام دئے۔

لیکن اس مسئلے کا ایک رُخ اور بھی ہے اور وہ یہ کہ دنیا کی ہر زبان کے ادب میں اعتقادات کبھی شعری سرمائے کا جز و رہے ہیں اور کہیں کہیں بذات خود شعری سرمائے نے عقیدے کا رخ اختیار کر لیا ہے، کچھ تاریخی اور سماجی اسباب کی وجہ سے بہر حال ان کا دائرہ محدود رہا ہے اور اپنے اپنے (HEROES) قومی رہنما اور آدرش افراد کی مدح کرنے والے صرف ایک ہی زاویۂ نظر سے سوچنے والے رہے ہیں مثلاً یہ واقعی ممکن نہیں ہو سکا کہ کسی یہودی عقیدہ رکھنے والے نے حضرت عیسیٰؑ کی مدح کی ہو۔ یا عربی شعرا نے کیانی بادشاہوں کے گن گائے ہوں۔ دراصل اس کے لیے جس تہذیبی وسعتِ نظر اور جس

رواداری کی ضرورت ہوتی ہے وہ ذرا بہت ہی مشکل ہے۔ یہ فخر کا موتی صرف اردو کے ہی تاج میں ٹانکا جا سکتا ہے۔ اردو شعرا نے اس وسعت نظر کا مظاہرہ کیا ہے جس کی نظر عالمی ادب میں کہیں نہیں ملتی۔

اردو مرثیہ میں غیر مسلم شعرا کا کردار اور ان کے دین کا تذکرہ ہوئے اس نقطۂ نظر کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے کہ مشترکہ تہذیب کے نمائندہ ادب کی حیثیت سے اردو میں کرشن بھگتی کے مسلمان شعرا کی روایت بھی موجود ہے اور یہ بھی عرض کرنا ہے کہ اردو مرثیہ سے غیر مسلموں کی وابستگی کے اسباب و محرکات میں شاہی سرپرستی یا برسراقتدار طبقہ کی خوشنودی شامل نہیں تھی جبکہ اس کے اسباب و محرکات دوسرے تھے۔ یہ کوئی تاریخی حادثہ یا اتفاق بھی نہیں ہے کہ ہندستان میں مرثیہ کو وہ فروغ حاصل ہوا جو عرب یا ایران میں حاصل نہ ہو سکا اس لیے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اردو مرثیہ کے غیر مسلم شعرا کا تعارف کرانے سے پہلے اس پہلو پر بھی غور کیا جائے۔

کربلا کا عظیم واقعہ زمانی اعتبار سے ساتویں صدی عیسوی کی آٹھویں دہائی کا ہے اور مکانی اعتبار سے عرب میں عراق کے علاقہ کا ایک مقام کربلا سے متعلق ہے۔ یہ واقعہ جیساکہ ہر ایک واقف ہے پیغمبر اسلام کے نواسے کی شہادت کا واقعہ ہے۔ اس سلسلہ کے کچھ پہلو بہت اہم ہیں۔

۱۔ عالمی تاریخ کا یہ منفرد واقعہ ایسی جنگ کا تصور پیش کرتا ہے جہاں اعلیٰ ترین اخلاقی اصول اور نظریات خیر و حق، شر اور باطل کی قوت متصادم تھی۔

۲۔ دس دن کے اندر امام حسین نے ریگزار کربلا پر خون کی ہر بوند سے نقوش حیات اس طرح ابھارے کہ وہ آج بھی انسانیت کے لیے منارۂ نور ہیں۔

یہ دو پہلو اور اس کے ساتھ ساری تفصیلات جو آپ کے اذہان عالیہ میں ہیں اسے پس منظر میں رکھتے ہوئے یہ غور کیا جائے کہ کوئی واقعہ کس طرح سے تہذیب کا جزو بنتا ہے۔ کربلا کا واقعہ عربی ادب میں بھی ہے فارسی ادب میں بھی ہے لیکن اردو مرثیہ میں جس طرح یہ واقعات اپنی تمام تر وسعتوں اور گہرائیوں کے ساتھ نظر آتے ہیں اس کا عربی و فارسی میں کوئی تصور

ہی نہیں کیا جا سکتا، دراصل کسی ملک میں ادب کے وہی اجزا پنپ سکتے ہیں جو اس ملک کی روایات، اس ملک کے تاریخی تسلسل، عوام کی نفسیاتی اور اخلاقی قدروں سے ہم آہنگی رکھتے ہوں اور ادبی پس منظر میں ایسے شعری کارنامے بھی ہوں جو اسے فروغ دے سکیں۔ عربی شاعری کی روایات میں یہ ممکن ہے کہ باپ کی بیٹے سے محبت کا تذکرہ کہیں مل جائے یا بھائی سے بھائی کی الفت کا بیان کہیں آ جائے لیکن عرب میں قبائلی زندگی کا تصور حاوی تھا خاندان کی زندگی کا کوئی تصور عرب سماج میں نہیں تھا۔ اپنے فطری افتادِ طبع کی بنا پر عرب نازک انسانی احساسات وجذبات کی قدر و قیمت سے بھی آگاہ نہیں تھے۔ اور اگر ہوتے تو شاید کربلا کا واقعہ پیش ہی نہ آتا۔

عربی شاعری میں نابغہ مدح اور اپنے دور کی تصویر کشی اعشیٰ، لڑکیوں کی خوبصورتی لبید، عمرو ابن کلثوم، امرؤ القیس، شاعرانہ صناعی اور لذّت پرستی کے شاعر ہیں۔ ان میں کسی کے یہاں ایسے انسانی کرداروں کے نمونے نہیں ہیں جو عالم انسانیت کے لیے اپنی صفات اور اعلیٰ اخلاقی کردار کی بنا پر ظلمتِ شب کے ستارۂ سحری بن سکیں۔

فارسی شاعری اور شعرا کا قومی مزاج، فخر مباہات اور تفوق کا جذبہ رکھتا تھا وہ چاہے یوسف وزلیخا ہو یا پند ونصائح کی حکایتیں ہوں یا انوری، ظہیر فاریابی اور خاقانی کے قصائد ہوں یا فردوسی کا شاہنامہ۔ شاید ان میں کہیں انسانی زندگی کے وہ پہلو مل جائیں جن میں گداز قلب ہو، مظلومانہ شجاعت کا رنگ ہو، تڑپ ہو، کسک ہو، آنسو اگر نکل آئیں تو پورے وجود کا وضو ہو جائے۔ درست ہے کہ سہراب کی لاش پر اس کی ماں بین کرتی ہے۔ سہراب کی جوانی، بہادری، باپ سے محبت متاثر کرتی ہے لیکن یہ پہلو کیسے فراموش کیا جائے کہ سہراب مہم جو تھا اور جو شاہنامہ محاربات میں کہیں بھی کوئی اخلاقی اصول، کوئی نظریہ حیات رزمیہ کارناموں کی بنیاد نہیں ہے۔

لیکن ہندستان کی ہزارہا سال کی شاعرانہ روایات ایران اور عرب سے بالکل مختلف ہیں۔ یہاں کے ہر شعری کارنامے اور بالخصوص طویل نظموں میں کردار نگاری کی بنیاد اصول اور نظریہ رہا اور اسی بنیاد پر زندگی کے ہر پہلو کو اجاگر کرنے کی کوشش کی

گئی، یہاں کے نظام نے خاندان کے تصور کے ساتھ نازک انسانی احساسات وجذبات کے وہ نمونے پیش کئے جو معیار بن سکتے تھے جن میں آفاقی روح تھی۔ رامائن ہو یا مہابھارت بھائی سے بھائی کی محبت، ماں اور بیٹے کی محبت، دوستوں کی وفاداری، آغاز شباب میں شجاعت وبہادری کا بے نظیر کارنامہ احسان، حیا، اطاعت، مہر و وفا اور ہر موڑ پر خیر وشر کا تصادم۔ سادھوؤں اور سنتوں کا یہ ملک ہمیشہ معرکہ خیر وشر میں اپنی ہمدردیاں ان طاقتوں کے ساتھ رکھتے رہا جو انہی قوت خیر کی نمائندہ ہوا کرتی تھیں۔

ہندستان کے شعری مزاج کی یہ دو خصوصیتیں ہیں یعنی اصول ونظریہ کی بنیاد پر جنگ کا تصور اور اعلیٰ اخلاقی صفات کو ذات کے ذریعہ ظاہر کرنا اور یہی سبب تھا کہ ہندستان کے عوام نے جب واقعاتِ کربلا سنے تو انھیں یہ واقعات اپنے مزاج اور اپنی نفسیات سے زیادہ ہم آہنگ نظر آئے۔ گنگا کی پرسکون لہریں اٹھیں انھوں نے حیرت سے فرات کی ساحل پر سر پٹکتی موجوں کو دیکھا اور یقیناً سوچا کہ اگر حسین اور ان کا قافلہ گنگا کے کنارے آیا ہوتا تو حسین اور ان کے بچے پیاسے نہ رہتے۔ یہاں کے پھولوں نے کٹوروں میں شبنم کی بوندوں کو بھر کر یہ کہا ہوگا کہ ملک تو مہمان نوازوں کا ملک ہے یہاں کے لوگ تو اسیری کی روایات سے بھی واقف ہیں اور غریب الوطنی کو بھی بن باس کے ذریعہ جانتے ہیں۔ ہندستان کی سرشت میں خاکساری تواضع اور انکساری کے ساتھ شجاعت کا جوہر ہمیشہ سے ساتھ رہا ہے۔ جان سے مار دینا یا میدان جنگ میں اپنے دشمن کو زیر کر لینا شجاعت نہیں بلکہ دوسروں کی جان بچانا، نظریات اور اصول کے خاطر اپنی جان پر کھیل جانا اور اپنی جان دے دینا شجاعت ہے اور اس کا اعلیٰ ترین نمونہ ہندستانیوں کو کربلا کے واقعات میں نظر آیا جہاں تین دن کا بھوکا پیاسا لشکر اپنے سے کہیں زیادہ لشکر کے مقابلہ میں زندگی کی آخری سانس تک اپنے اصولوں اور نظریات کی حفاظت کے لیے لڑتا رہا۔ سر جھکائے نہیں گئے، سر کٹائے گئے تو بھی حلق بریدہ سے کلمۃ الحق کی آوازیں بلند ہوتی گئیں۔ جسم پامال ہوئے مگر حسینی روح عالم انسانیت کو سربلندی عطا کر گئی۔

ہندستان احسان شناسوں اور قدردانوں کا ملک تھا۔ اسرار الشہادت میں علامہ دربندی کی وہ روایت بھی موجود تھی کہ امام حسین نے ہندستان آنا چاہا تھا۔ اس لیے پروفیسر ہارون خاں شیروانی کے لفظوں میں۔ " امام حسین اور امام حسین علیہ السلام کی شہادت کے واقعات مقامی اثرات اور مقامی جذبات کے تحت اضافے اور ترمیمات کے ساتھ آج بھی رائل سیما اور آندھرا پردیش کے علاقوں میں کسان اپنا ہل چلاتے، کمہار اپنا چاک ہلاتے ہوئے اور جلاہا اپنے کپڑا بنتے ہوئے گاتا ہے اسے یہ احساس ہی نہیں ہوتا کہ ان گیتوں کے ہیرو باہر کسی دیس کے رہنے والے تھے[1]" اس سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ واقعات کربلا ہندستانی زندگی کے عوام وخواص کو اس حد تک متاثر کر چکے تھے کہ کسی طرح کا احساس غیریت یا اجنبیت نہیں پایا جاسکتا تھا۔ نہ سرکاری سرپرستی نہ بادشاہوں کا اثر بلکہ یہ ہمارا قومی مزاج تھا جو تاریخ کے واقعہ سے تاریخ کے ہر موڑ پر ہدایت حاصل کر رہا تھا جس واقعہ میں صبح انقلاب کی ضو تھی، اور جس میں اس طرح صبا مچل رہی تھی کہ چراغ ظلم کی لو تھرائی جاتی تھی۔

اسی احساس یگانگت کا نتیجہ تھا کہ واقعات کربلا کے کرداروں کو ان کا تقدس واحترام ملحوظ رکھتے ہوئے ہندستانی ماحول، فضا اور پس منظر میں دیکھا گیا۔ کالیداس نے دریا، میدان، موسم، چرند، پرند، شادی بیاہ کے رسوم اور خاندانی تعلقات کے پس منظر میں واقعات اور کرداروں کی روایت سازی کی تھی۔ اردو مرثیہ میں بھی وہی روایت اپنائی گئی اور اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو مرثیہ عربی یا فارسی کی شعری روایات کا وارث اور امین نہیں ہے بلکہ خالص ہندستانی روایات کا وارث بھی ہے اور امین بھی۔

اس طرح اردو مرثیہ کی تاریخ اپنے دور آغاز سے وسیع تر مناظر میں مشترکہ تہذیب کی وراثت کا بار امانت سنبھالے ہوئے تاریخ کے مہتم بالشان واقع کو لے کر آگے بڑھی۔ باقاعدہ مرثیہ گوئی کا آغاز اشرف کی نوسرہار سے ہوتا ہے۔ سنہ ۱۵۰۳ء سے، یقین ہے اس سے پہلے بھی مرثیے کہے گئے ہوں گے لیکن دستاویزی ثبوت نہیں ملتا۔

کوئی دو رائے نہیں ہوسکتی کہ اردو شاعری کا تین چوتھائی حصہ واقعاتِ کربلا پر

---

[1] پروفیسر ہارون خاں شیروانی: دکنی کلچر ص ۴۸-۴۷

مشتمل ہے، اور نصف سے کچھ زیادہ حصہ مراثی کا رہین منت ہے۔ یہ اہم صنف ابتدا میں موضوعی رہی اور اس کی باقاعدہ ہیئت کا تعین اٹھارویں صدی میں میاں سکندر اور سودا سے کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ سولھویں اور سترھویں صدی میں جو مرثیے لکھے گئے انھیں دورِ حاضر کے معیار پر نہیں پرکھنا چاہیے۔ جس طرح نالہ پابندِ لے نہیں ہوتا فریاد کی بھی کوئی لے نہیں ہوتی اس لیے ابتدائی عہد میں جہاں بھی واقعاتِ شہادت کی منظوم شکل ہے اسے مرثیہ قرار دیا ہے۔

قیاس یہی کہتا ہے کہ پندرھویں اور سولھویں صدی میں غیر مسلموں نے مرثیہ نگاری کو اپنی مقامی بولیوں تک محدود رکھا ہوگا۔ لیکن دھیرے دھیرے اردو کو بھی وسیلہ اظہار بنایا ہوگا۔ دکنی میں تحقیق بڑی تیزی سے آگے بڑھ رہی ہے اس لیے کم نظری کا اعتراف کرتے ہوئے یہ کہنا ہے کہ سب سے پہلے نام غیر مسلموں میں رام راؤ کا ملتا ہے۔ یہ گولکنڈہ کے قطب شاہی امیر تھے۔ قدرت اللہ خاں قاسم نے اپنے تذکرہ مجموعۂ نغز میں ان کے مرثیوں کا ذکر کیا ہے لیکن کلام کا نمونہ نہیں دیا ہے۔

دوسرا شاعر داس ہے اس کا ذکر اور کلام کا نمونہ یورپ میں دکنی مخطوطات میں درج ہے دو شعر ملاحظہ ہوں ؎

مظلوم ہو گیا ہے جہاں سوں وہ شہ سوار
شہ کے دکھوں میں داس کے ہیں چشم اشکبار
روتا ہے یوں دریغ سنیں زار زار زار
مارے ہیں ظالموں نے نبی کے رتن کوں آج

اسی عہد کا ایک شاعر سری ہے۔ اس کا ذکر اور کلام کا نمونہ بھی یورپ میں دکنی مخطوطات میں ہے لکھتے ہیں ؎

ماہِ محرم گہن پرن کا شور ہوا سب غم کا
جگ میں غم پرگت ہوا یا بانگ پڑا ماتم کا

دکن میں مالک جی، ترمیک جی نائک ذرہ کے بارے میں سفارش حسین کی

نشاندہی کے بعد کالی داس گپتا رضا نے تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ ایک بند ملاحظہ ہو۔

سوزِ جگر سے آہ کو مارے ہیں فاطمہ
سر سے ردا کو اپنے اتارے ہیں فاطمہ
بالوں سے جائے فتل سنوارے ہیں فاطمہ
میدانِ کربلا میں پکارے ہیں فاطمہ

درد و الم بجان غریبم پدید شد
فریاد اے خدا کہ حسینم شہید شد

دکن کے غیر مسلم شعرا کی ایک طویل فہرست بن سکتی تھی لیکن مرثیہ کے ہیئت کے تعین کے بعد ان کے یہاں سلام و رباعی تو ہے لیکن باضابطہ مرثیہ مہاراجہ کشن پرشاد کے یہاں ہی ملتا ہے۔ ان کا ایک بند ملاحظہ ہو ؎

پہلے مسلم کو کیا قتل مسلمانوں نے
ہائے کیا ظلم کیا جان کے نادانوں نے
گھر کو برباد کیا گھر کے نگہبانوں نے
قافلہ لوٹ لیا ان کے حدی خوانوں نے

کمر اب ٹوٹ گئی شاہ کی طاقت نہ رہی
جب ہرا دل نہ رہا فوج کی شوکت نہ رہی

شمالی ہند میں غیر مسلموں میں سب سے پہلے اردو میں مرثیہ کہنے والے راجہ کلیان سنگھ خلف راجہ شتاب رائے ہیں جن کے مراثی کا بیان تذکرۂ مسرت افزا میں ملتا ہے۔ دوسری اہم شخصیت لالہ فتح چند شائق کی ہے جن کے بارے میں سعادت خاں ناصر تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا میں لکھتے ہیں:

"باوجود مذہب ہنود کے ائمہ اطہار سے عقیدت صادق رکھتا ہے۔"[1]

شمالی ہند کے راجہ بلوان سنگھ والی بنارس نظیر اکبرآبادی کے شاگرد تھے ان کے یہاں کا ایک بند ملاحظہ ہو ؎

---

[1] خوش معرکۂ زیبا ص ۳۸۲

سیاہ پوش ہے ماتم میں چرخ زنگاری
رواں ہے چشم زمیں سے سرشک گل ناری
کہ آج رخصت عباس کی ہے طیاری
یہ بیت کیوں نہ ہو پیہم زباں پر جاری

دمے کہ لشکر غم صف کشد بہ خوں خواری
دلم بہ نالہ دہد منصب علم داری

بیت فارسی کی لگائی ہے۔ ایک بند میں علی امام من است ومنم غلام علی پر بھی گرہ لگائی ہے۔

اس دور کے شعرا میں کنور سین مضطر، راجہ الفت رائے الفت اور رائے سدھ ناتھ فراق وغیرہ ہیں مگر ان میں سب سے اہم نام چھنو لال دلگیر کا ہے۔ دلگیر کے سلسلہ میں تبدیلیٔ مذہب کی کافی بحث ہو چکی ہے مگر راقم ان کی تبدیلیٔ مذہب کا قائل نہیں ہے اور جب تک اس کی تحقیق نہیں ہو جاتی کہ ان کی نماز جنازہ کس نے پڑھی تھی ان کی جانب قبر کا انتساب بھی منجملہ مزعومات میں معلوم ہوتا ہے۔ ان کا شعری سرمایہ کسی طرح ضمیر و فصیح سے کم نہیں ہے۔ ان کے شعری مرثیہ کے بارے میں ثابت نے حیات دبیر میں لکھا ہے کہ ایک صاحب کے جواب میں مرزا صاحب نے فرمایا اگر تلمذ ہوتا تو میرا فخر تھا لیکن جھوٹ بولنا گناہ ہے مجھے یہ فخر حاصل نہیں۔ نوبت رائے نظر لکھتے ہیں۔ "میر انیس کے سامنے کسی نے دلگیر کا ایک شعر پڑھا یہ ہندو شاعر تھے، شعر سن کر انیس کہنے لگے میں اپنے سب دفتر دینے کو تیار ہوں شعر یہ تھا۔

کہتی تھی بانو الٰہی کیجیو وارث کی خیر[1]
آج کیوں سر سے ڈھل جاتی ہے چادر بار بار

میری مجال نہیں کہ میں ایسے عظیم المرتبت شاعر کے بارے میں کچھ کہہ سکوں صرف

---

[1] ماہِ نو کراچی اضافی شمارہ ۱۹۷۲ء

اتنا عرض کرنا ہے کہ سماجی زندگی، عورتوں اور بچوں کی باتیں۔ رسم ورواج، معاشرت، آداب نشست وبرخواست، شادی بیاہ کی ہندستانی رسمیں یہ سب ابھر کر سامنے آئی ہیں۔

ان کے مرثیوں کے کچھ مطلعے درج کیے جاتے ہیں ؎

؎ وار جو کربلا میں ہوئے بادشاہ دیں
؎ بازوئے شبیر کے جس دم قلم بازو ہوئے
؎ شہید ظلم جو وہ شاہ تشنہ کام ہوا
؎ پدر کے دفن سے فارغ ہو جب پھرے حسنین
؎ ہوئی جو درد جدائی مبتلا صغرا
؎ جس دم ہوا شہید ستم شاہ کربلا

ان کا ایک بند ملاحظہ ہو ؎

سچ ہے کہ چھپائے سے محبت نہیں چھپتی
اخلاق نہیں چھپتا ہے الفت نہیں چھپتی
انساں کی کبھی خوبیٔ طینت نہیں چھپتی
چھپ جاتی ہے ہر چیز پر عادت نہیں چھپتی
تاثیر محبت نہیں کچھ آج سے کل سے
عاشق ہے کسی کا جو وہ عاشق ہے ازل سے

مرزا دبیر کے شاگردوں میں بخشی ااا ک، راجہ الفت رائے الفت اور ان کے بیٹے کنور دھنپت رائے محب کے کلام کا نسخہ علی گڑھ اور مسعود صاحب کے ذاتی کتب خانے میں ہے۔ رام پرشاد بشیر اس دور کے مشہور مرثیہ گو ہیں۔ مرزا دبیر کے شاگرد تھے اور ان کے ہی رنگ میں مرثیہ لکھتے تھے۔ ان کا ایک بند ملاحظہ ہو ؎

بے چین تھی صغریٰ جو فراق پدری سے
نت اٹھ یہی کہتی تھی نسیم سحری سے

اے بادِ صبا مرقع ہوں دردِ جگری سے
کہیو جو ملے تو مرے بابا سفری سے

نرگس کی طرح چشم سوئے در نگراں ہے
جلد آؤ کہ ہستی کا چمن صرفِ خزاں ہے

منیر شکوہ آبادی کے ہم عصروں میں بلونت سنگھ راجہ کا نام بھی قابلِ ذکر ہے یہ امیرؔ بحر کے بھی ہم عصر ہیں۔ راجہ نے اپنی قدرتِ سخن اور قوتِ فن کے زور میں مرثیے لکھے۔ وہ مرثیہ ہو میں طرز پیدا کرنے کے خواہش مند تھے یعنی ان میں اجتہاد و اختراع کا مادہ تھا۔ چار مصرعے ملاحظہ ہوں ؎

خیال تھا مرے دل کو یہ ہر گھڑی ہر دم
کہ طرزِ مرثیۂ نو کروں ضرور رقم
مگر یہ کہتی تھی طبع رساب کا راہم
کہ ناگہاں ہوئی تائید خالقِ عالم
(اس میں بیت کا شعر فارسی میں ہے)

جنابِ عظیم امروہوی نے اپنے وقیع مقالہ میں "رثائی ادب اور ہندو شعراء" میں جعفر حسین خاں جونپوری کی کتاب "رثائی ادب میں ہندو شعرا" کی نشاندہی کی ہے جس میں تقریباً پچاس ہندو شعرا کا تذکرہ ہے۔ خود موصوف نے ایک طویل فہرست دی ہے اور مثال میں سلام، رباعی اور مخمس کے بعد پیش کئے ہیں۔ ان میں پریم چند گپتا مرہم، رام نرائن جگر، کیلاش چند رعیش، دھرم پال گپتا وفا، شگن چند روشن، لالہ انوپ چند آفتاب، پنڈت رام پرشاد اکمل، امر چند قیس، لالہ رام پرشاد بشیر، گردھاری لال باقی، بشیشور پرشاد منور، جگت نرائن لال رواں، منی لال جواں، جگدیش سہائے وکیل، شنکر سہائے جوہر، للتا پرشاد میرٹھی، بھگوت سرن ممتاز مرادآبادی، للتا پرشاد شیوک، امروہوی، لالہ ادم پرشاد ادبی سرسوی متھن لال سکینہ دفا امروہوی چندر بہاری لال ماتھر صبا جے پوری، سومناتھ سوم، پنڈت برج موہن کیفی، پنڈت سندر لال، راجیندر ناتھ شیدا، پنڈت

لبھو رام جوش، رام پرکاش ساحر، شنکر لال ساقی، وشنو کمار شوق، بشونت سنگھ وفا۔ دیال پرداز امروہوی، مہر لال ضیا، مدن کمار فراق۔ بلونت کمار ساگر، گلشن جلال آبادی، گوپی ناتھ امن، جوالا پرشاد روشن، گرسرن لال ادیب، سورج نرائن ادیب، بنارسی لال ورما، جھبید، لال آنجگر، چندر نرائن روشن، دگمبر پرشاد گوہر، رام کرشن مضطر، نرائن داس طالب، پیشاوری لال رواں، شنکر سروپ مفتون، پنڈت رام لال ہندی، گوہر پرشاد ولایت گورکھپوری، مہر لال ضیا فتح آبادی، گر بلونت کمار ناگر، درشن سنگھ بگل، کنور مہندر سنگھ بیدی، پروفیسر جگن ناتھ آزاد، ہیرالال چوپڑ، رگوناتھ سہائے امید، رگھبیر سرن دواکر راہی، گوند سہائے نفیس، بابا کرشن گوپال مغموم، گنیش بہاری طرز، وشوناتھ پرتاپ ماتھر، آنند موہن گلزار، کرشن بہاری نور، شیو رن لال ورما بیگراں، ست نام سنگھ خمار، جوگا سنگھ انور، باگیشور ناتھ تیواری ایڈوکیٹ، اوم پرکاش راز، راجو موہن شاداب، جمنا پرشاد راہی، چندر پرکاش جوہر، نرمل ورما وغیرہ کے نام ہیں۔ یہ فہرست اور بھی طویل ہوسکتی ہے لیکن جہاں تک مرثیہ کا سوال ہے اس میں سے بہت کم رہ جائیں گے اس لیے کہ ان لوگوں نے مرثیہ کی جدید ہیئت کا لحاظ نہیں رکھا ہے۔

بیسویں صدی کے قابلِ ذکر مرثیہ نگار شعرا میں نانک چند نانک شر بھتی روپ کنور، دلو رام کوثری اور ڈاکٹر نہتو نی لال وحشی مظفرپوری کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ ان میں نانک چند کے مرثیے خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ وہ پیارے صاحب رشید کے شاگرد تھے۔ اور انھیں کے رنگ میں مرثیے کہتے تھے۔ ساقی نامہ کا ایک بند ملاحظہ ہو۔

مجھ کو بھی تجھ سے ہوئی الفت کامل ساقی
اپنے میخواروں میں کرے مجھے شامل ساقی
ہو نہ پہلو میں جو الفت سے بھرا دل ساقی
پینا اُس بادہ کا سنتا ہوں ہے مشکل ساقی

عشق بت ہوتا تو یہ شوق خدا کیوں دیتا
کفر ہوتا تو میں ایماں کی صدا کیوں دیتا

دلو رام کوثری بہت مقبول مرثیہ نگاروں میں تھے۔ اُن کے مراثی کی خصوصیت تلازموں کا صرف اور ہندو روایات میں اسلامی روایات کی حسین آمیزش ہے۔ اُن

کا ایک شعر زبان زد خاص و عام ہے۔

اللہ و غنی کو تری اتنا چالاک
گنگا سے جو پھسلا لب کوثر نکلا

شریمتی روپ کنور کے مرثیوں میں گنگا اور فرات کا مکالمہ بہت مقبول ہے۔ اُن کا ایک مرثیہ نوحے کی طرز پر پڑھا جاتا ہے۔ "ایک اپنا کیا کہ بہنر کا خوں دیا شہ نے" کوشش بسیار کے باوجود موصوفہ کا مرثیہ تا حال نہیں مل سکا ہے۔

ڈاکٹر نحتونی لال وحشی نے باقاعدہ مرثیے لکھے ہیں، اور کوئی سبب نہیں کہ اُن کے مرثیوں کو آل رضا کے مسدس اور نسیم امروہوی کے مراثی کے برابر جگہ نہ دی جائے۔ وہ اپنے ہندو ہونے کا بار بار اعلان کرتے ہیں۔ کبھی کہتے ہیں۔

ہندو اگرچہ وحشی بادہ پرست ہے
لیکن مے محبت حیدر سے مست ہے

کبھی یہ انداز ہے:

اللہ رے تشنگی میرے ذوق صفات کی
گنگا سے ہمکنار ہیں موجیں فرات کی

گنگا اور فرات کے تلازمے کے ساتھ ایک مرثیہ میں انھوں نے حالات حاضرہ کا تجزیہ کرتے ہوئے غم حسین اور عزاداری کی اہمیت بیان کی ہے اور کہا ہے کہ اگر مسلمان ماتم شبیر نہ کریں گے تو حرمتِ اذان بجانے والے حسین کے لیے صدائے یاحسین نکلے گی۔

غیر مسلم مرثیہ نگاروں کی اپنی انفرادیت ہے۔ یقیناً سروں پر کُلاہ سبز نظر آتی ہے، مگر اُسی کے ساتھ قبائے زعفرانی بھی ہے اور کہیں امام ضامن بندھا ہے تو کپڑے کا رنگ نیلا ہے۔ ان کے مراثی میں رجز اور جنگ خوان تکلم کے حسن میں ہلکے سے نمک کی طرح ہے۔ انھوں نے مناظر فطرت کی طرف بھی زیادہ توجہ نہیں کی ہے بلکہ ہندستانی پس منظر میں کرداروں کو سامنے لائے ہیں۔ معاشرت سماجی عوامل، حفظ مراتب

خاندان کی فضا، رشتے اور کربلا کے المیہ کا ایسا بھرپور احساس جو تزکیۂ نفس، تصفیہ باطن اور تطہیر قلب کا سبب بنے۔ اِن میں سے اکثر کے یہاں شعری تلازمے بالکل الگ ہیں۔ وہ ناقوس سے اللہ اکبر کہتے ہیں اور گنگا کے پانی میں آبِ زمزم کا کرشمہ دیکھتے ہیں۔ انھیں حسین کے امام باڑے میں مندر، مسجد گردوارہ کا سنگم نظر آتا ہے۔

غیر مسلم شعرا آج بھی مرثیے لکھ رہے ہیں۔ برادر محترم مہدی نظمی کے اس علمی اعتراض کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہ دورِ حاضر کے بیشتر مرثیے 'قصاید ہیں' یہ عرض کرنا ہے کہ مرثیہ بھی قصیدۂ رثائیہ ہی ہے۔ ہر صنف کے امکانات کی توسیع لباس کی تراش و خراش ضرور بدلتی ہے مگر روح وہی رہتی ہے۔ عہدِ حاضر میں حسین علامت ہیں، کربلا استعارہ ہے۔ اور اس علامت اور استعارہ نے جہاں پر شعری اظہار کے ہر سانچے کو متاثر کیا ہے۔ وہیں مرثیے کی سمت اور جہت میں بھی تبدیلی آئی ہے، عہد حاضر جو آمیزش کے بجائے آویزش اور وصل کے بجائے فصل کا عہد ہے۔ واقعات کربلا کے ذریعہ بلافصل تصورات کی طرف گامزن ہے۔ اردو میں وہ لوگ بھی مرثیے لکھ رہے ہیں جن کا میدان تحقیق ہے۔ استاد محترم گیان چند جین جیسے سبز و سبزی پسند بھی مرثیے کی طرف متوجہ ہیں اُن کی ایک بیت ملاحظہ ہو۔

اعجاز ہے یہ خونِ حسینِ شہید کا
رکھتا نہیں ہے نام کوئی اب یزید کا

اس جائزے سے جہاں اردو کا وہ کردار سامنے آتا ہے جو پروفیسر نارنگ کے لفظوں میں عرب کے سوز دروں، عجم کی نفاست اور ہند کی لطافت کا مظہر ہے، وہیں یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ ہندوستان کا شعری مزاج اور تہذیبی سرشت ہی مرثیے کی روایات کو سینے سے لگا سکتی تھی۔

وہ روایت جس میں مقتل، سجتے ہیں، جس میں شہیدانِ وفا کے قافلے نظر آتے ہیں۔ جہاں شاہانِ کج کلاہ کے طبل و روایت کو ٹھکرایا جاتا ہے۔ جہاں سب کچھ کھو کر بھی کچھ نہیں کھویا جاتا، جہاں افتخارِ صدق مایۂ آزار بن جاتی ہے۔ اور وہ روایات جس کے

میر کارواں حسین ہیں۔

اللہ رب العالمین ہے، محمد رحمۃ العالمین اور حسین بھی امام العالمین ہیں۔ صرف مسلمانوں ہی کے پیارے نہیں۔ حسینی افق کے آفتاب نے آفاق کو منور کر رکھا ہے۔ ہر قوم جب بھی پکارے مگر ہندستان کی قوم پکارتی رہی ہے اور آج بھی پکار رہی ہے کہ ہمارے ہیں حسین۔ آفتاب ایک ہی ہے۔ اُس کی روشنی سب کے لیے ہوتی ہے اب یہ اپنے اپنے ظرف کی بات ہے۔ ڈاکٹر نتھو نی لال وحشی مظفر پوری نے کیا خوب کہا ہے:

منطق غلط ہے واعظ خانہ خراب کی   حد باندھتی نہیں ہے محبت جناب کی
پڑتی ہے ہر مکان پہ کرن آفتاب کی   بخشش کو جب اترتی ہے رحمت سحاب کی

یہ دیکھتی نہیں کہ یہ سبزہ یا ریت ہے
ہندو کا کھیت ہے کہ مسلماں کا کھیت ہے

❖

مہدی نظمی

عہدِ حاضر کے ممتاز پاکستانی مرثیہ گو شعرا

چالیس سال قبل جب پاکستان معرضِ وجود میں آیا اور زمین کے دو ٹکڑوں کے نقشوں پر مشرقی پاکستان اور مغربی پاکستان ہرے رنگ میں الگ الگ چھپنا شروع ہوئے یہ اتنی مختصر مدت ہے کہ اس کی عہد وار تقسیم ممکن نہیں پاکستان کا حال تو ہے مستقبل بھی ہوگا لیکن اس کے پاس اس کا کوئی ماضی نہیں ہے ماضی ہے تو برصغیر ہند کا جو ایک ہے اور ناقابلِ تقسیم ہے، کسی بھی خطہ کی سیاسی تاریخ تو منقسم ہو سکتی ہے لیکن تہذیب ادب اور فنونِ لطیفہ کی تاریخ تقسیم نہیں ہوا کرتی ہیں نے اپنی طویل نظم "ہندوستان" میں کہا ہے۔ گھر تو بٹ سکتے ہیں لیکن نجت بٹ سکتا نہیں۔

برصغیرِ ہند کے اربوں لوگوں نے ان گنت صدیوں میں اپنی ملی جلی محنت اور مشترک مشقت سے جو تہذیب بنائی فنونِ لطیفہ میں جو ترقی کی اور اپنی فکری تگ و دو سے ادب کا جو سرمایہ اکٹھا کیا اس کی تاریخ کے نظر آنے والے سرچشموں کو کسی خطہ کی تقسیم کی طرح تقسیم کرنا یا حالات کے سامنے سرنگوں ہو جانے والی سیاست کی قینچی سے تراشنا قانون کے الفاظ اور منشار کی اطاعت کرنے والے انصاف، اور نظم و ضبط کے دربار میں کنیزی کا شرف پانے والے عدل کے اعتبار سے بھی مناسب نہیں اور اگر تراش خراش کا یہ عمل کیا جائے گا تو تہذیب ادب اور شاعری کی معصوم اور فہم و دانش کو گزند نہ پہونچانے والی تاریخ کے ساتھ انصاف نہیں ہو گا بلکہ یہ نامناسب اور بے جا طرزِ عمل مستقبل کی نسلوں کو تحصیلِ علم اور تاریخ فہمی کے سفر میں گمراہ کرے گا۔ میرے مقالے کی یہ تمہید میرے موضوع سے مربوط ہے اور بے سبب نہیں ہے۔

چالیس سال پہلے کی سیاسی تاریخ یہ ہے کہ برصغیر ہند کی زمین کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا جن میں سے ایک حصہ تاریخ کے عمل اور ردِ عمل کی بدولت اب ایک آزاد ملک بن چکا ہے بٹوارے کے وقت خونریزی بھی ہوئی ہنگامے بھی ہوئے ہجرت اور نقلِ وطن بھی کیا گیا لیکن جس طرح ہجرت یا نقلِ وطن کی بنا پر ایک شخص کے حسب نسب میں کوئی تبدیلی نہیں آتی اسی طرح سیاسی اعتبارات سے تقسیم ہونے والے کسی بھی خطۂ ارضی کی تہذیبی فکریں ہجرت کرنے والے گروہوں کا ساتھ نہیں چھوڑتیں، نہ ان کی گرفت کی طاقت میں کمی آتی ہے نہ ہی ان کا رنگ روپ بدلتا ہے سیاسی اندازِ فکر کچھ بھی ہو لیکن تہذیبی و لسانی اقدار میں بنیادی طور پر کوئی ردو بدل نہیں ہوتا ڈاکٹر تارا چند کا کہنا ہے کہ بیرون ہند سے آنے والی تہذیبیں آتی رہیں' ہندوستانی تہذیب سے ملتی رہیں لیکن اس کے باوجود ہندوستان کی تہذیب کی جو بنیاد تھی اس میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔[1]

ہندوستان و پاکستان ان دونوں ملکوں یا آزاد و خود مختار ان دونوں خطوں کے ادب شاعرانہ افکار اور فنونِ لطیفہ میں ارتقا کی جھلکیاں تو تلاش کی جاسکتی ہیں اور کی جانا چاہییں لیکن جمہوریہ ہند میں فنونِ لطیفہ، شاعری اور ادب کی عمارت جس بنیاد پر قائم ہے پاکستان کا ادبی اور لسانی کاشانہ بھی اسی بنیاد پر اپنے فنی محاسن کے ساتھ بدستور قائم ہے اور اس بنیاد میں کوئی تبدیلی یا کوئی تغیر ابھی تک نہیں آیا ہے وہی غزل اور قصیدہ ہے وہی مرثیہ مثنوی اور رباعی ہے وہی افسانہ اور کہانی ہے وہی داستان ڈرامہ اور انشائیہ ہے'. یہی نہیں بلکہ ہندوستان و پاکستان کے اربابِ علم و دانش کے مابین میل جول کی وہی روائتیں ہیں جو اپنے رنگ میں دجلہ و جیحون کے پانیوں سے نہیں گنگا اور جمنا کے پانیوں سے ملتی ہیں' جس طرح میر اور غالب کے کلام سے فیضیاب ہونے کا قدرتی حق پاکستان کو پہونچتا ہے اسی طرح اقبال کے کلام سے لطف اندوز ہونے کا قدرتی حق ہندوستان کو بھی ہے' شاعر اور شاعری کے مابین وطنیت خصوصیت سے جارحانہ قوم پرستی کی کوئی گنجائش نہیں ہے یہ بات اس بنا پر کہنا پڑ رہی ہے کہ پاکستان کی تاریخ ادب مرتب کرنے والے بعض اہلِ قلم جن میں ضمیر اختر ایسے وسیع النظر دانشور

---

[1] ہندوستان اور امیر خسرو — ڈاکٹر تارا چند

بھی شامل ہیں اپنے تحت الشعور میں مخفی خواہشوں اور پوشیدہ تقاضوں کے تحت یہ کوشش کر رہے ہیں کہ جوش ملیح آبادی، نسیم امروہوی، آل رضا، تمر جلالوی، نجم آفندی اور ایسے ہی بہت سے شاعروں ادیبوں اور مصنفوں کو ہندوستان کی تاریخ ادب سے توڑ لیں اور پاکستان کی تاریخ ادب مدغم یا ضم کر دیں، بے شک بہت سے شاعر اور بہت سے ادیب بعض سیاسی حالات کے دباؤ کو انگیز نہ کر سکے اور ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان چلے گئے لیکن حق شہریت کی یہ سیاسی تبدیلی ان کی وطنیت کے قدرتی حق کو سلب کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکی اور ان کی وطنیت ان کے ناموں سے ان کی موت کے دن تک جدا نہیں ہو سکی جوش کی وطنیت ملیح آباد ہی رہی اور نسیم کی وطنیت امروہہ، نئی زمین میں نئے پودے ہی بار آور ہوتے ہیں، بوڑھے پیڑوں کی جڑیں نئی زمین کو نہیں پکڑتیں، سب جانتے ہیں کہ میر حسن اور میر تقی میر دہلی چھوڑ کر لکھنؤ چلے گئے امیر مینائی اور داغ حیدر آباد کی زمین کا پیوند بن گئے لیکن نہ میر حسن اور میر تقی میر لکھنوی بن سکے نہ امیر مینائی اور داغ حیدر آبادی قرار پائے اس لئے جوش، آل رضا، تمر جلالوی، نسیم امروہوی کو "پاکستانی مرثیہ گو" شعراء کی فہرست میں شامل نہیں کیا جا سکتا، ان کی مرثیہ نگاری کا شعور جتنا ہندوستانی ہے اتنا پاکستانی نہیں ہے، ان سب شاعروں کی مرثیہ نگاری ہندوستان کی آب و ہوا میں پیدا ہوئی یہیں اس کے بچپن اور جوانی کے دن گزرے اور یہیں رہ کر اس نے اپنا اوج اور اپنی معراج حاصل کی۔

[1] ڈاکٹر مسیح الزماں کے خیال کے مطابق یہ واقعہ ہے کہ ہندوستان کی مرثیہ نگاری پر فارسی زبان کا نہ کوئی احسان ہے نہ کوئی کرم، دوسرے اصناف سخن نے فارسی سے بہت کچھ مستعار لیا ہے لیکن مرثیہ ہی ایک ایسی صنف ہے جو خالص ہندوستانی ہے اور اردو شعراء کے ذہن و فکر کی ارتقائی قوتوں کا عطیہ ہے اردو مرثیہ کو فارسی یا عربی زبان سے نہ کوئی ورثہ ملا ہے نہ کوئی عطیہ، لیکن اس کے برعکس چالیس سال کی عمر رکھنے والے پاکستان میں مرثیہ کا جو فن ہے وہ انیس و دبیر کا ورثہ بھی ہے اور نئے زمانے کے مرثیہ نگار جوش اور نسیم کا عطیہ

---

[1] اردو مرثیہ کا ارتقاء ڈاکٹر مسیح الزماں

بھی ہے، پاکستان کے جوان العمر مرثیہ نگار اس ورثے کو اپنے قرینۂ شعور سے نکھار بھی سکتے ہیں اس فنی عطیہ میں اضافہ بھی کر سکتے ہیں اور اپنے لیے نیا جادہ بھی تعمیر کر سکتے ہیں ہندوستان کے مرثیہ نگاروں کو اس کی خوشی بھی ہوگی لیکن جوش، نسیم، قمر جلالوی، آل رضا، نجم آفندی اور ایسے ہی دوسرے شاعروں کو جنھوں نے ہندوستان میں رہ کر مرثیہ نگاری کی ایک تاریخ بنائی ہے نہ تو پاکستانی مرثیہ نگار کہا جا سکتا ہے نہ ہی کہنا چاہیئے کیونکہ ایسا کہنا یا سمجھنا ادب کی تاریخ کا بگاڑ ہوگا بناؤ نہیں ہوگا۔

پاکستانی مرثیہ نگار صرف وہی ہیں جو پاکستان بننے کے بعد پیدا ہوئے جیسے ساحر لکھنوی یا اس وقت کے مجب ان کی مسیں بھیگ رہی تھیں جیسے صادقین مرحوم، ان مرثیہ نگاروں نے جو خالص پاکستانی ہیں جو مرثیے لکھے یا کہہ رہے ہیں وہ موضوع، اسلوب، زبان اور انداز بیان کے اعتبار سے بہت خوب ہیں لیکن ان کی مرثیہ نگاری کی عمر کم اور بہت کم ہے ان مرثیہ نگاروں میں سے بیشتر ایسے ہیں جنھوں نے ایک ایک دو دو یا تین تین مرثیے کہے ہیں ان مراثی میں چونکہ کوئی وجہِ امتیاز نہیں ہے اس لیے ان میں سے کسی ایک کو دوسرے کے مقابل ممتاز نہیں کہا جا سکتا۔

کرنل سید بشیر حسین زیدی نے اردو مرثیہ کے زیر عنوان منعقد ہونے والے اس سہ روزہ سیمینار کا افتتاح کرتے ہوئے میر انیس مرحوم کے دو بند سنائے تھے جن میں میر صاحب مرحوم نے ارشاد فرمایا ہے کہ مرثیہ میں کیا ہونا چاہیئے اور کیسا ہونا چاہیئے، فضیلت مآب زیدی صاحب نے کہا تھا کہ اس سے بہتر مرثیے کی دوسری تعریف نہیں ہو سکتی جدید مرثیے پر بہر حال اس تعریف کا اطلاق نہیں ہوتا جو میر انیس مرحوم نے وضع کی ہے جو مرثیہ نگاری کے فن میں موجد و مفکر کا درجہ رکھتے ہیں، اس لیے یہ سوال بھی نظر انداز کرنے کا نہیں ہے کہ پاکستان میں فی الوقت جو مرثیے کہے جا رہے ہیں وہ قصیدے کی تعریف میں آتے ہیں یا مرثیے کی تعریف میں، مقصدِ شہادت، عصری حسیت جدیدیت اور ایسی ہی دیگر اصطلاحیں یا ترکیبیں مرثیے کے ضمن میں بھی بے دریغ استعمال کی جا رہی ہیں، میر انیس اور ان کے بعد کے مرثیہ نگار نے مرثیہ میں جو ہمہ گیری، وسعت اور آفاقیت پیدا کی ہے وہ جدید مرثیہ نگاروں کے افکار میں

گھٹ رہی ہے یا بڑھ رہی ہے یہ بحث میرے موضوع کے دائرے سے باہر ہے لیکن میں یہ ضرور چاہوں گا کہ مرثیہ کو تنقیدی نظر سے دیکھنے والے اہل دانش اس موضوع کو بھی معرضِ گفتگو میں لائیں اور سرسری طور پر نظر انداز نہ کریں۔

پاکستان کے مرثیہ نگاروں میں بیشتر ایسے ہیں جو امروہہ کے علمی اور مجلسی گھرانوں سے خون کا رشتہ رکھتے ہیں امروہہ اس اعتبار سے مرثیہ نگاری کا ایک دلبستان قرار پاتا ہے کہ وہاں کی مجلسی زندگی میں مرثیہ نگاری کے فن کو نمایاں اور خاص اہمیت حاصل رہی اور امروہہ کے محلہ محلہ میں ایسے مرثیہ نگار پیدا ہوئے جنھیں مرثیہ نگاری کے فن میں تاریخ ساز کہا جا سکتا ہے آج کی نوجوان نسل میں بھی عظیم امروہوی اور نازش نقوی ایسے مرثیہ نگار پیدا ہو رہے ہیں جنھیں صرف ہندوستانی ہی نہیں پاکستان کے مرثیہ نگار بھی بڑا مرتبہ اور بڑا درجہ دیتے ہیں مرثیہ نگاری میں امروہہ کا خاص اسلوب اور خصوصی انداز ہے پاکستانی مرثیہ نگاروں کے ذہن و شعور پر امروہوی انداز و اسلوب کی ایک چھاپ ملتی ہے اکثر مرثیہ نگاروں نے جن کو پاکستانی مرثیہ نگار کہا جا سکتا ہے نسیم امروہوی مرحوم کی شاگردی بھی کی ہے اور ان کے انداز کا اتباع بھی' اسی طرح نئی نسل کے مرثیہ نگاروں میں سے بیشتر کے کلام میں جوش ملیح آبادی آل رضا جمیل مظہری اور نجم آفندی کے آہنگ کی گونج سنائی دیتی ہے حالانکہ نجم آفندی کو خود حیدرآبادی ارباب دانش بطور مرثیہ نگار شمار میں نہیں لاتے لیکن انہوں نے اپنے سلاموں میں جدید ذہن کی جو عکاسی کی ہے پاکستان کے مرثیہ نگاروں نے اس کا گہرا اور نمایاں اثر قبول کیا ہے۔

ڈاکٹر یاور عباس اور کئی دوسرے دانشور ہیں جو مراثی کی مجالس بڑے ذوق و شوق اور بڑے اہتمام سے منعقد کرتے ہیں جن میں نو تصنیف مرثیے پڑھے جاتے ہیں ان مجالس میں پڑھے جانے والے نو تصنیف مراثی کے مجموعے بھی شائع ہوتے ہیں سیمنار اور سمپوزیم بھی ہوتے ہیں تحقیقی کتابیں اور اخبارات میں معلومات آفریں مضامین بھی چھپتے ہیں ان علمی و ادبی سرگرمیوں کی وجہ سے مرثیہ نگاروں کی حوصلہ افزائی بھی ہو رہی ہے اور مرثیہ نگاری کے فنی ارتقا کے امکانات ہندوستان کی بہ نسبت پاکستان میں زیادہ واضح اور روشن دکھائی دے رہے ہیں۔

عظیم امروہوی نے اپنی کتاب 'مرثیہ نگارانِ امروہہ' میں جو پاکستان ہی میں طبع ہوئی ہے بہت سے پاکستانی مرثیہ نگاروں کا تذکرہ امروہہ کے تعلق سے کیا ہے اس فہرست میں رئیس امروہوی، صادقین اور سردار علی سردار کے اسمائے گرامی شامل ہیں پاکستان کے معروف محقق اور تنقید نگار ضمیر اختر نے اپنی کتاب 'اردو مرثیہ پاکستان میں' جن مرثیہ نگاروں کا تذکرہ کیا ہے ان کی تعداد اتنی کثیر ہے کہ ان سب کے تذکرے کا یہ مختصر مقالہ متحمل نہیں ہو سکتا اس کتاب کے بعض مندرجات سے جن میں (CHAUVINISM یا جارحانہ وطن پرستی کی جھلک دکھائی دیتی ہے مجھے سخت اختلاف ہے لیکن اس کے باوجود یہ کتاب پاکستان مرثیہ نگاری کی نئی ترقی کا ایک اچھا اور کامیاب جائزہ پیش کرتی ہے۔

اس مقالے میں جن مرثیہ نگاروں کے بارے میں گفتگو کی گئی ہے ان میں رئیس امروہوی، صادقین، سردار علی سردار ہلال نقوی، امید فاضلی اور ساحر لکھنوی شامل ہیں، یہ مرثیہ نگار بھی پاکستانی مرثیہ نگاری کے نمائندہ شاعر ہیں اور ان کی مرثیہ نگاری پر گفتگو پاکستانی مرثیہ نگاری کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کرنے کے لیے کافی ہے۔

عظیم امروہوی کے بیان کے مطابق سید سردار علی سردار نے بیس سے زیادہ مرثیے کہے ہیں لیکن خود عظیم امروہوی کی نظر سے ان کے چند ہی مرثیے گزرے انہوں نے سردار علی سردار کے جو چند بند نمونے کے طور پر اپنی کتاب مرثیہ نگاران امروہہ میں درج کئے ہیں ان میں سے ایک بند کی بیت یہ ہے۔

آتی تھی صبح فتنۂ تازہ لیے ہوئے ؛ جاتی تھی شام ان کا جنازہ لیے ہوئے

اس بیت سے سردار علی سردار کی فکر، اسلوب بیان اور آہنگ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے سید صادقین احمد صادقین جن کی خطاطی کے انوکھے پن کے چند نمونے یہاں غالب اکیڈمی میں بھی آپ کی نظر سے سامنے ہیں جہاں ممتاز مصور اور نامور خطاط تھے وہاں عہدِ حاضر کے ایسے مرثیہ نگار بھی تھے جنھوں نے رباعی کی بحر میں مرثیہ نظم کرنے کا تجربہ کر کے ایک وجہ امتیاز پیدا کی اور خود کو پاکستانی مرثیہ نگاروں میں ممتاز کر لیا، خواجہ احمد عباس کا کہنا ہے "بظاہر ایک کمزور سے انسان میں فن کی یہ پختگی دیکھ کر تعجب ہوتا ہے [1]

لیکن یہ تعجب صرف خواجہ احمد عباس ہی کو نہیں ہوتا ہر ایسے شخص کو ہوتا ہے جو مصوری خطاطی اور شاعری کی نئی خوبیوں کو سمجھنے اور پرکھنے کا سلیقہ رکھتا ہے، ضمیر اختر نے اپنی کتاب "اردو مرثیہ نگاری پاکستان میں" صادقین کا تذکرہ نہیں کیا، ان کے یہ تین مصرعے ملاحظہ فرمایئے۔

بیعت ہیں شکست ہے شہادت ہیں ظفر
کا زلزلے، حق کا ولی، ناممکن
بیعت اور حسین ابن علی ناممکن

ان تین مصرعوں سے صادقین کی مرثیہ نگاری کے انداز و اسلوب کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

کراچی کے اخبار جنگ میں رئیس امروہوی کا ایک قطعہ ہر روز چھپتا ہے۔ وہ چالیس پینتالیس سال سے ہر دن واقعاتی، سماجی اور تہذیبی قطعات کہہ رہے ہیں جو لوگ ان کے ان قطعات کا مطالعہ کرتے رہے ہیں وہ ان کی شاعری کا پھیلاؤ بھی جانتے ہیں اور ان کے شعور کی نہج بھی، انھوں نے اس پھیلاؤ اور نہج میں بھی مرثیہ نگاری کے لیے ایک جگہ نکالی ہے ایک گنجائش پیدا کی ہے ان کے ایک مرثیہ کے چند بند ملاحظہ کیجئے[1]

غم شبیرؑ نے ہر عہد کو بخشا ہے شعور
جس کے آگے کبھی چلتا نہیں باطل کا غرور
چشم بینا سے نہیں ہے یہ حقیقت مستور
خود ہے تاریخ کو اس غم کی اشاعت منظور

جب بھی رنگ ستم و جور نکھر جاتا ہے
ایسے عالم میں یہ غم اور نکھر جاتا ہے

---

[1] مرثیہ نگاران امروہہ عظیم امروہوی

جب بھی میدان میں نکلا کوئی فرزند زیاد
جب بھی ماحول سے ابھرا کوئی بانیٔ فساد
جب بھی اک حد سے بڑھی عہد ستم کی معیاد
جب بھی حق کوش جوانوں نے کیا عزم جہاد
جب بھی انسان نے صداقت کا علم لہرایا
بڑھ کے تاریخ نے یہ پرچم غم لہرایا

ہم کو احمدؑ نے بتایا کہ شہادت کیا ہے!
ہم کو اکبرؑ نے سکھایا کہ حمیت کیا ہے
ہم نے قاسمؑ سے لیا درس کہ غیرت کیا ہے
ہم نے عباسؑ سے سیکھا کہ شجاعت کیا ہے
عشق کے درد رسیدوں سے سبق ہم نے لئے
زندہ رہنے کے شہیدوں سے سبق ہم نے لئے

ہم نے فضہؑ سے یہ سیکھا کہ ولا کیا شے ہے
ہم کو بانوؑ نے سکھایا کہ رضا کیا شے ہے
ہم کو زینبؑ نے بتایا کہ وفا کیا شے ہے
ہم کو عابد نے دکھایا کہ دعا کیا شے ہے
جتنے رستے ہیں اسی منزل مقصد سے ملے
عشق کے درس ہمیں عون و محمدؑ سے ملے

نمونے کے ان چار بندوں سے رئیس امروہوی کی مرثیہ نگاری میں تاریخ فہمی اور عصری حیثیت کے ساتھ زبان و بیان کا جو ٹھاٹھ باٹھ ہے اسے آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے۔

سید انعام حسین انعام نے پاکستان جانے کے بعد مرثیہ نگاری شروع کی عظیم امروہوی کے بیان کے مطابق انہوں نے اب تک صرف چار مرثیے کہے ہیں ان کا ایک بند نمونے کے طور پر ملاحظہ فرمائیے جس سے ان کی مرثیہ نگاری کے انداز و اسلوب کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے

تیار ہو کے جعفرؑ طیار کی طرح
نکلے نیام فوج سے تلوار کی طرح
بولے عدو، جری ہیں یہ عمارؓ کی طرح
جم کر لڑیں گے حیدرِ کرار کی طرح

ہاں کیا عجب جڑھا کے ابھی آستین کو
یہ آسماں جناب الٹ دیں زمین کو

عظیم امروہوی لکھتے ہیں کہ انجام کے مراثی میں قدیم و جدید کا ایک امتزاج ہے ان کی طبیعت میں روانی بیان میں سادگی اور زبان میں درد و کرب ہے۔

زائر نے ابھی دو ہی مرثیے لکھے ہیں ان کا پورا نام سید آباد محمد ہے اور وہ امروہہ کے ایک معزز گھرانے سے تعلق رکھتے ہیں، ان کے ایک مرثیہ کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے۔

بہرِ نماز صبح جو مشکل کشا چلے   دوسرے مرثیے کے مطلع کا ایک مصرع یہ ہے
جب سوئے نہر بازوئے شاہِ امم چلے

ان دونوں مصرعوں سے ان کے مراثی کی نہج کا اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے۔

سید قسیم حیدر قسیم، حضرت نسیم امروہوی مرحوم کے صاحبزادے ہیں، اس لئے مرثیہ نگاری انہیں اپنے دادا شمیم امروہوی سے ورثے میں ملی ہے انہوں نے پہلا مرثیہ ۱۹۶۳ء میں کہا گویا تیرہ سال پہلے لیکن ان تیرہ برس میں انہوں نے اور کتنے مرثیے لکھے یہ معلوم نہیں لیکن عظیم امروہوی کے بیان کے مطابق ان کے مراثی میں عصری حسیت نے جہاں تک آہنگ کا تعلق ہے، ایک اثر پیدا کیا ہے ایک بند ملاحظہ فرمایئے۔

کیا مرتبہ ہے، تو نے جو پایا ہے اے حسینؑ
سر دے کے دینِ رب کو بچایا ہے اے حسینؑ
طرزِ جہادِ صدق سکھایا ہے اے حسینؑ
یوں حق کو روشناس کرایا ہے اے حسینؑ

باطل کی پھر نمود بہ طرزِ جدید ہے
پھر اے حسینؑ تیری ضرورت شدید ہے

ہلال نقوی نے پہلا مرثیہ ۱۹۷۰ میں کہا جوش ملیح آبادی نے اس مرثیے پر اصلاح دی مشعل و مقتل کے نام سے یہ مرثیہ شائع ہو چکا ہے ہلال نے گزشتہ ۱۰ برس کی مدت میں ۵۰ امرثیے لکھے ہیں ان کے ہاں عصرِ نو کی ہیجان انگیز زندگی کی گونج سنائی دیتی ہے ان کا مشاہدہ بہت گہرا اور مطالعہ بہت وسیع ہے ان کے آہنگ کا اندازہ ان مصرعوں سے کیا جا سکتا ہے۔

پھر زندگی پہ جبرِ سیاست ہے سربسر
اہلِ ہوس ہیں بجلِ الٰہی جہان میں
اونچا جہالتوں کا سر پُر غرور ہے
ہم انقلابیوں کی نظر ہے حسینؑ پر

پروفیسر مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں کہ فکری پختگی اور بیان کی ندرت میں ہلال اپنے معاصرین میں امتیاز رکھتے ہیں، پروفیسر مجتبیٰ حسین کا یہ بیان ایک سند ہے ہلال کے لیے پاکستانی مرثیہ نگاروں میں ممتاز ہونے کی، جوش ملیح آبادی کا کہنا ہے کہ پاکستانی مرثیہ نگاروں میں ہلال روایت شکن ہیں، انہوں نے ہلال نقوی کو ان کی روایت شکنی کی داد بھی دی ہے لیکن جدت کا روایت بن جانا اور روایت کا ٹوٹ جانا جدت اور روایت کے مقدرات ہیں، اور کوئی بھی شے خود کو مقدرات کی زد سے بچا کر نہیں رکھ سکتی۔

ساحر لکھنوی کا پورا نام ہے سید قائم مہدی نقوی وہ خاندان اجتہاد کے چشم و چراغ ہیں، انہوں نے پہلا مرثیہ ۱۹۷۵ء میں نظم کیا جس کا عنوان ہے "قطب قلی شاہ سے ساحر تک" اس مرثیے کا چہرہ موضوع کے اعتبار سے نیا بھی ہے انوکھا بھی ہے دلچسپ بھی ہے اور تاریخ ادب پر ساحر لکھنوی کی جو گہری نظر ہے اس کا ایک ثبوت بھی، دو بند ملاحظہ ہوں۔

مومن کے حق میں رحمت باری ہے مرثیہ
گوشِ ستم پہ ضربتِ کاری ہے مرثیہ

دربارِ فن پنج ہزاری ہے مرثیہ
ملکِ سخن میں لاکھ پر بھاری ہے مرثیہ

اک ضربِ عشق ہے دلِ بیدار کے لئے
اک سانی ہے ضمیر کی تلوار کے لیے

دریائے فکر و فن کی روانی ہے مرثیہ
تیغ زبانِ شعر کا پانی ہے مرثیہ
لیلائے شاعری کی جوانی ہے مرثیہ
تاریخ نے کہی وہ کہانی ہے مرثیہ

ہے فردِ جرم فوج ضلالت شعار بھی
کردارِ اہلِ بیت کا آئینہ دار بھی

اس مرثیے میں کلاسیکل مرثیے کے تمام اجزاء کو خوش بیانی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ پاکستان میں صرف جدید مسدس ہی مرثیہ نہیں ہے بلکہ کلاسیکل مرثیہ بھی کہا جا رہا ہے اور جو مرثیہ نگار کلاسیکل مرثیہ کہہ رہے ہیں وہ یقینی طور پر ممتاز درجہ رکھتے ہیں

امید فاضلی کی مرثیہ نگاری کا آغاز ۱۹۴۹ میں ہوا، گویا پاکستان بننے کے دو سال بعد لیکن پہلا مکمل مرثیہ انہوں نے ۱۹۷۳ میں کہا ۱۹۸۲ تک انہوں نے پانچ مرثیے کہے تھے۔ جن کے عنوانات ہیں عشق دستورِ قرآن اور اہلِ بیت، علم و عمل تہذیب نفس صبر اور جناب زینبؑ، نمونۂ کلام کے طور پر ایک بند ملاحظہ فرمایئے۔

حسینؑ وہ کہ نہ جن پر چلا فسونِ اجل
حسینؑ عشق کی تکبیر ہیں سرِ مقتل
حسینؑ کرب و بلا میں اذانِ صبحِ ازل
تلاشِ حق ہو جو تجھے تو درِ حسینؑ پہ چل

یہی وہ در ہے جہاں سے حیات بٹتی ہے
انہیں کے در سے خرد کی زکوٰۃ بٹتی ہے

ڈاکٹر یاور عباس کے تذکرے کے بغیر یہ مقالہ مکمل نہیں سمجھا جا سکتا' ڈاکٹر یاور عباس نے نہ صرف یہ کہ پاکستان میں مرثیہ کو زندگی اور مرثیہ نگاروں کو ذوق و شوق دیا ہے۔ بلکہ انہوں نے خود بھی کئی کامیاب مرثیے کہے ہیں ان کا ایک مرثیہ بعنوانِ معرکہ حق و باطل جدید رنگ کی مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے جس میں انہوں نے امام عالیمقام کی سیرت پر تبصرہ کیا ہے ضمیر اختر کا کہنا ہے کہ اس مرثیے کے بعض مصرعے بہت ہی اچھے ہیں۔ مثلاً"

نامِ حسینؑ صبر کی طاقت کا نام ہے
میدانِ کربلا ہے کسوٹی اصول کی

بہرحال اس مختصر سے مقالہ میں پاکستان کے مزید مرثیہ نگاروں کا تذکرہ ممکن نہیں ہے' آخر میں ایک بار پھر میں یہ اصرار کروں گا کہ پاکستانی مرثیہ نگاروں کے مراثی میں آہنگ بھی ہے' فصاحت بھی ہے زبان و بیان کی خوبیاں بھی ہیں تشبیہات اور استعارے بھی ہیں وہ سب کچھ ہے جو کسی بھی مرثیے میں ہونا چاہیئے لیکن کوئی وجہ امتیاز نہیں ہے۔

❊

سید محمود نقوی

عہد حاضر کے غیر مسلم مرثیہ گو شعرا

جس طرح اردو ادب کے سرمایہ سے اگر صنف مرثیہ کے گراں قدر ذخیرہ کو علیحدہ کر دیا جائے تو اردو شاعری ایک بے وزنی WEIGHTLESSNESS کی کیفیت سے دوچار نظر آئے گی اسی طرح اگر اردو رثائی ادب کی شاندار روایت سے غیر مسلم افراد کے سلام و مراثی کو خارج کر دیا جائے تو کیف و کم کے اعتبار سے کچھ ایسی ہی صورت پیدا ہو جانے کے قوی امکانات ہیں۔

جی ہاں، مرثیہ کے حوالے سے اردو شاعری میں جن اخلاقی، انسانی اور سماجی قدروں کی ترویج و اشاعت ہوئی اس کو آگے بڑھانے اور اسے مزید مستحکم کرنے میں غیر مسلم شعرا نے ناقابل فراموش خدمات انجام دی ہیں۔ اس سلسلے میں یہ پہلو بھی قابلِ لحاظ ہے کہ غیر مسلم شعرا کی یہ خدمات کسی شاہانہ سرپرستی یا دربار داری کی وجہ سے نہیں بلکہ ان کے ذاتی رجحان و شغف کا نتیجہ رہی ہیں، یہی وجہ ہے کہ ایسے شعرا کی تعداد انیسویں صدی سے زیادہ بیسویں صدی میں اور بیسویں صدی کے نصف اول سے زیادہ نصف آخر میں نظر آتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اس کے کچھ سماجی و ثقافتی اسباب بھی ہوں لیکن بہر حال یہ واقعۂ کربلا میں حسینی برہمنوں کی شمولیت کی روایت کی ایک خوش گوار توسیع بھی ہے اور ضمیرِ انسانی کی صحت مند بیداری کا ثبوت بھی۔

اردو رثائی ادب میں غیر مسلم شعرا کے یوگدان کی جو تفصیلات جعفر حسین خاں جونپوری اور عظیم امروہوی صاحبان نے اپنے مقالوں میں پیش کی ہیں ان سے یہی نتیجہ مرتب ہوتا ہے

کہ اگرچہ جنوبی و شمالی ہند میں شخصی حکومتوں کے مختلف ادوار میں موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے رثائی ادب کی مختلف اصناف سخن، رباعی، سلام، نوحے اور مرثیے کا فروغ وارتقا ہوا لیکن بیش تر یہ کام مسلم شعرا کے ہاتھوں ہی انجام پایا اور اگر کسی غیر مسلم شاعر نے کسی صنفِ سخن کی طرف توجہ کی تو بھی اپنے مذہبی عقائد کے دائرے میں رہ کر ان ہی واقعات کو نظم کیا جن کا تعلق براہِ راست اس کے اپنے مذہبی معتقدات سے تھا۔ اس دعویٰ کے ثبوت میں پنڈت برج نرائن چکبست کا نام پیش کر دینا ہی غالباً کافی ہوگا۔

میرے خیال میں رثائی ادب میں غیر مسلم شعرا کی دلچسپی بڑھنے کے دو خاص اسباب رہے ہیں۔ اوّلاً ہماری تحریک آزادی جسے تقویت ملی واقعہ کربلا میں چھپے ہوئے حریت پسندی، مظلوموں سے ہمدردی، حق کی حمایت اور ظالم کے آگے سر نہ جھکانے کے ابدی پیغامات سے اور دوسرے ۱۳۶۱ھ میں غیر منقسم ہندوستان کے طول و عرض میں بین الاقوامی سطح اور مشترکہ طور پر منائے جانے والے سیزدہ صد سالہ یادگار حسینی کی تقاریب اور جلسوں سے[1] بہر طور یہ ایک تحقیق طلب پہلو ہے لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دورِ حاضر کے رثائی ادب میں جو گراں قدر اضافے غیر مسلم شعرا نے کئے ہیں وہ کسی بھی طرح مسلم شعرا کے شعری سرمایہ سے کم تر نہیں ہیں۔ کنور مہندر سنگھ بیدی سحر، کرسن لال ادیب، دوارکا راہی اور ست نام سنگھ خمار کے قطعات، بشیشور پرشاد منور لکھنوی، گوپی ناتھ امن، کرشن بہاری نور اور وشنو ناتھ پرساد ماتھر لکھنوی کے سلام و نوحے، پروفیسر جاوید وششٹ، درشن سنگھ دگّل، پنڈت رگھوناتھ سہائے امید اور کالیداس وفا کی نظمیں، مانک چند مانک، ڈاکٹر نتھونی لال وحشی گوپی ناتھ امن اور محترمہ روپ کنور کے مرثیے اس کا جیتا جاگتا ثبوت ہیں۔ کنور مہندر سنگھ بیدی سحر کا یہ مشہور قطعہ اکثر محرم کی مجالس میں سوز خوانوں نے سنا جاتا ہے:

---

[1] ان یادگاری تقاریب کے سربراہ مولانا سید علی نقی صاحب نقوی تھے جنھوں نے نہ صرف بہت کامیاب اور مشترکہ جلسے منعقد کرائے بلکہ واقعۂ کربلا پر ایک جامع اور مبسوط کتاب "شہید انسانیت" کے نام سے سپرد قلم بھی کی۔

زندہ اسلام کو کیا تو نے — حق و باطل دکھا دیا تو نے
جی کے مرنا تو سب کو آتا ہے — مر کے جینا سکھا دیا تو نے

اسی طرح محترمہ روپ کنور کا وہ مشہور مرثیہ کئی دہائیوں تک نوحہ خوانوں میں بہت مقبول رہا جس کا مطلع ہے:

رہ خدا میں بہتر کا خوں دیا شہ نے — میں ان کے صدقے برادر کا خون دیا شہ نے
جناب قاسم مضطر کا خوں دیا شہ نے — جواں پسر علی اکبر کا خوں دیا شہ نے
کئی پہر سے جو تھا خشک وہ گلو بھی دیا
بس انتہا ہے کہ ششماہے کا لہو بھی دیا

عہد حاضر کے غیر مسلم شعرا کے مراثی کے سلسلے میں یہ عرض کرنا چاہوں گا کہ سلام، نوحے اور مرثیے کا تعلق ایک حد تک PERFORMING ART سے ہے اور PERFORMING ART کی کامیابی اور ترقی پذیری کے لیے اسٹیج شرط ہے۔ سلام اور نوحے کا اسٹیج تو برقرار رہا، اس میں کسی طرح کی کوئی کمی واقع نہیں ہوئی بلکہ خاصا اضافہ ہی ہوا ہے جبکہ مرثیے کی جگہ ذاکری نے لے لی، اب مجلسوں میں بالعموم تحت خوانی کے بجائے حدیث خوانی کو ترجیح دی جاتی ہے اس لیے خواندگی کی ضرورت نہ ہونے کے باعث اب مرثیے زیادہ تعداد میں نہیں لکھے جاتے اور تحت خوانی کی روایت اور آداب بھی نقش و نگارِ طاقِ نسیاں بنتے جا رہے ہیں۔ خدا زندہ و سلامت رکھے جناب محمد محسن ذوالقدر صاحب[1] کو کہ ان جیسے گنتی کے چند افراد کی بدولت اس فن کا وقار ابھی بنا ہوا ہے۔

ان ہی وجوہ کی بنا پر نہ تو موجودہ دور کے غیر مسلم شعرا کے مرثیوں کی تعداد کچھ زیادہ نظر آتی ہے اور نہ ہی غیر مسلم مرثیہ گو شاعروں کی[2] آزاد ہندوستان میں ایسے غیر مسلم شعرا جنھوں نے واقعات کربلا سے متعلق مرثیے لکھے، میری محدود معلومات کے مطابق صرف

---

[1] جونپور کے ایک ذی حیثیت گھرانے کے فرد اور تحت خوانی کے فن کے بہترین نمائندہ جو اپنے فن کے مظاہرے کے لیے اس سمینار میں مدعو ہیں۔

[2] کم و بیش یہی کیفیت مسلم مرثیہ گو شاعروں اور ان کے مرثیوں کی ہے۔

اٹھارہ ہیں، اس تعداد میں اضافہ یقیناً ممکن ہے اور وہ میرے لیے بھی باعثِ مسرت ہوگا،
ان شعرا کے اسمائے گرامی ہیں :

نانک چند نانک، دلو رام کوثری، ڈاکٹر نکھونی لال وحشی مظفر پوری، للتا پرساد شاد میرٹھی، بشیشور پرساد منور لکھنوی، گوپی ناتھ امن، رام لال ورماہندی، نسیم کنجاہی، بال مکند عرش ملسیانی، رام نرائن جگر، ستیش چند طالب، رام پرتاپ اکمل، پریم چند گیتا پریم، کنور مہندر سنگھ بیدی سحر، ڈگمبر پرساد جین گوہر، جمنی سرشار رائے سدھ ناتھ ماتھر، فراقی دریابادی اور محترمہ روپ کنور۔

ان شعرا میں سب سے زیادہ مرثیے غالباً فراقی دریابادی نے لکھے جناب وشوناتھ پرشاد ماتھر لکھنوی کی اطلاع کے مطابق ان کے چچا جناب رائے سدھ ناتھ بلی صاحب ماتھر فراقی دریابادی نے بارہ یا تیرہ مرثیے کہے ہیں۔ وہ مرزا محمد طاہر رفیع مرحوم کو اپنے مراثی سنا کر ان سے مشورۂ سخن بھی کرتے تھے اور لکھنؤ میں مرثیہ خوانی کی مجلسیں بھی پڑھتے تھے۔ فراقی صاحب رائے راجیشر بلی صاحب تعلقدار دریاباد ضلع بارہ بنکی کے خاندان کی ایک معروف ادبی شخصیت تھے۔ افسوس ہے کہ باوجود کوشش ان کا کلام ابھی تک راقم الحروف کو دستیاب نہیں ہوسکا ہے۔

اسی طرح بقول کنور مہندر سنگھ بیدی سحر انھوں نے متعدد مرثیے نظم کئے، کوئی صاحب مستعار لے گئے اور پھر واپس نہ لوٹے۔ شاعر کے پاس بھی ان کی نظمیں محفوظ نہیں اور اب ہمیں بھی کفِ افسوس مَلنے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔

بشیشور پرساد منور لکھنوی کا کوئی طویل مرثیہ میری نظر سے نہیں گزرا ان کے دو مسدّس حضرت رسول خدا اور حضرت علی کی مدح ہیں ان کے مجموعہ کلام 'کائنات دل' میں بالترتیب ایک 'دنیا پیغام' اور 'شیر خدا' کے عنوان سے شامل ہیں۔ ان کے علاوہ ایک مسدس کا موضوع شہادت حسین کا ایک رخ ہے جسے مختصر مرثیہ کہا جاسکتا ہے، اس کا مطلع ہے ؎

برباد ہوچکا ہے گلستاں حسین کا ۔۔۔ صد چاک ہوچکا ہے گریباں حسین کا
بھڑکا ہے اور جذبۂ ایماں حسین کا ۔۔۔ چمکا ہے اور روئے درخشاں حسین کا

تھرا رہے ہیں دشمن بددیں کے حوصلے
پا در ہوا ہیں راہزنِ دیں کے حوصلے

منور لکھنوی سانحہ کربلا کے غم انگیز پہلوؤں سے بھی متاثر ہوتے ہیں بقول ان کے ذمۂ محرم کی نمود، ' بنوعِ دیگر سخن آرا ہونے کا سبب بن جاتی ہے ان کا عقیدہ ہے کہ جس کے پہلو میں دل ہے وہ اس نصیحت غم کی بے بہا امانت کو ضرور اس میں محفوظ کرے گا کیونکہ اظہار غم محض تاثراتِ جذبات کا فطری نتیجہ نہیں بلکہ ان بلند مقاصد سے ذہنی و قلبی ہم آہنگی کا ثبوت بھی ہے جن کے لیے شہید اعظم نے قربانیاں پیش کیں، اس ضمن میں چند بند لائق نظر ہیں :

آگاہ قلب مصلحت ایزدی سے ہے — مرنا قبول راہِ خدا میں خوشی سے ہے
تکمیل دیں شہادت ابن علی سے ہے — یہ شور کربلا کی زمیں پر ابھی سے ہے
ہیں سیر کام جرعۂ جام فنا حسین
ہیں باریابِ چشمہ اب بقا حسین

ہر چند غم فزا شہادت حسین کی — اک ظلم ناروا ہے شہادت حسین کی
اک قہر اک بلا ہے شہادت حسین کی — ایماں کی انتہا ہے شہادت حسین کی
پھر کیوں نہ اُس کو ہمسر معراج مانیئے
پھر کیوں نہ اُن کی خاک کو اکبر جانیئے

ہر چند جائے فخر ہے غم کا محل نہیں — ہر چند خوب ماتم اہل عمل نہیں
فریاد و آہ پھر بھی دماغی خلل نہیں — نعمت کوئی بھی نعمت غم کا بدل نہیں
ہر اشک ایک موجِ خیال حسین ہے
اس آئینہ میں عکس جمال حسین ہے

گوپی ناتھ امن مرحوم صرف مرثیہ کہتے ہی نہیں تھے بلکہ مجلسوں میں مرثیہ پڑھتے بھی تھے اور کئی برس تک ان کا یہ دستور رہا کہ دہلی کی مختلف مجلسوں میں ہر سال مرثیہ پڑھتے اور داد و تحسین حاصل کرتے۔ مجھے ان کے صرف دو مرثیے حاصل ہو سکے اور غالباً دونوں ہی غیر مطبوعہ ہیں۔ پہلے مرثیے میں ۳۳ بند ہیں اور دوسرے میں ۱۱۷۔ دونوں مرثیوں

کے ابتدائی چند بند ملاحظہ ہوں۔ ۲۳ بند والا مرثیہ دراصل ایک بے لوث قومی کارکن محسن علی مرحوم کی موت سے متاثر ہو کر کہا گیا تھا لیکن کس خوبی سے محسن کے لفظ سے فائدہ اٹھایا ہے محل نظر ہے: ملاحظہ ہو۔

محسن کی ذات دل سے نہ ہرگز بھلائیے   محسن کے کارناموں سے کچھ فیض پائیے
محسن کی بات بات پہ قربان جائیے   محسن جو کام چھوڑ گیا ہے بنائیے
محسن ہر ایک دور کو بہتر بنا گئے
جینے کے طور مرنے کے تیور سکھا گئے

گریز ملاحظہ کیجیے:

ہم سب کے محسن ایک جناب رسول پاک   تعلیم جن کی اب بھی ہے زندہ و تابناک
تلقین کی ان کی مشرق و مغرب میں آج دھاک   اللہ رے حق پرستی ہیں بے مثل انہماک
ملتے نہیں ہیں لفظ کہ کیا ہم کہیں انھیں
موزوں یہی ہے کہ محسنِ اعظم کہیں انھیں

احسان وہ کئے کہ نہیں جن کا کچھ شمار   جھکتا ہے ان کی یاد میں سر اپنا بار بار
وہ دورِ جاہلیت و تخریب روزگار   کیسی سیاہ شب سے ہوئی صبح آشکار
انسانیت سکھانے کو انسان بن کے آئے
ہندو تو یوں کہے گا کہ بھگوان بن کے آئے

مرتا تھا کوئی اپنے قبیلے کے نام پر   خنجر کوئی اٹھاتا تھا فرقے کے نام پر
اکثر گروہ بندی تھی طبقے کے نام پر   ہر اک کو ناز اپنے ہی خطے کے نام پر
اک محسنِ عظیم نے یہ سب بھلا دیا
انسان کو نجات کا رستہ دکھا دیا

دوسرے مرثیے کا مطلع اُس عجز و انکساری کا مظہر ہے جو مرحوم کی ذات میں کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی:

حاصل تجلیوں کا نہیں ہے مرا کلام　　　کیا میرا علم وفن ہے بھلا اور کیا کلام
کچھ اور شان رکھتا تھا اسلاف کا کلام　　　تاریخ میں مقام بلند ان کا لا کلام
اسلاف کا وہ حسنِ بیاں کیسے پا سکوں
دعویٰ ہی کیا کروں جو نہ جوہر دکھا سکوں

اس مرثیہ میں اختصار کے ساتھ انھوں نے تاریخ اسلام پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ شام غریباں کے دلدوز منظر سے متعلق ایک بند قابلِ لحاظ ہے ؎

میداں میں تھا یہ حال کہ لاشیں تھیں منتشر　　　بازو کٹے کسی کے کسی کا کٹا تھا سر
قرآن کے ورق تھے یہ بکھرے اِدھر اُدھر　　　روئیں گے یاد کرکے ہر اک قوم کے بشر
لاشوں کی یوں ضرورت دفن وکفن گئی
کاہی زمین، دھول اڑی، قبر بن گئی

مذکورہ بالا شعرا کے علاوہ گوپی ناتھ امن مرحوم کے چھوٹے بھائی جناب گرسرن لال ادیب اور جناب کالی داس گپتا رضا بھی مرثیے تصنیف کر رہے ہیں جو ابھی منظرِ عام پر نہیں آئے ہیں۔ ضرورت ہے کہ اس طرح کے تمام مرثیوں کو اس سے پہلے کہ وہ دستبردِ زمانہ کا شکار ہو جائیں، یکجا کرکے محفوظ کر لیا جائے اور ان کی فنی، تہذیبی اور سماجی قدر و قیمت کا جائزہ لیا جائے کیونکہ اردو زبان و ادب کی یہ ایک بے مثل روایت اور قیمتی سرمایہ ہے اور شاید دنیا کی کسی بھی زبان کا ادب اس کی نظیر پیش کرنے سے قاصر ہوگا کہ عقیدہ اور مذہب کے اختلاف کے باوجود شاعروں نے رثائی ادب میں اتنے وقیع اضافے کئے ہوں۔

⁂

ڈاکٹر مرتضیٰ نقوی

رثائی ادب اور رباعی

رثا عربی کا لفظ ہے جس کے معنی مردے پر رونے کے ہیں[1] اسی لیے رثائی ادب وہ ادب ہے جس میں کسی شخص کی موت پر غم والم کی کیفیات ادبی پیرایہ میں بیان کی جائیں۔ مرثیہ بھی اسی لفظ سے مشتق ہے جو اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی کی موت پر اظہار الم کیا گیا ہو۔[2] اور اس میں مرنے والے کے محامد و محاسن بھی بیان کیے جائیں۔ مگر عموماً مرثیہ وہ صنف سخن ہے جس میں امام حسینؑ۔ ان کے اعزہ و اقربا کا ذکر اور واقعات کربلا بیان کیے جائیں۔ مرثیہ کے علاوہ وہ اصناف شاعری جن میں کربلا کے واقعات، وہاں کے افراد اور ان کے فضائل و مصائب کا ذکر کیا جائے جیسے نوحہ و سلام یہ بھی رثائی ادب کا ایک لازمی جزو ہیں قطعہ یا رباعی کا دائرہ زیادہ وسیع ہے اس کی کل صنف کو ہم رثائی ادب میں شامل نہیں کر سکتے۔ بلکہ ان قطعوں یا رباعیوں کو جن میں رثائیت کے عناصر پائے جاتے ہیں رثائی ادب کا ایک اہم حصہ قرار دے سکتے ہیں کیونکہ اس میں واقعۂ کربلا سے متعلق حزن و ملال کی تمام کیفیات کارفرما ملتی ہیں۔

جس طرح مرثیہ کا لفظ عربی سے آیا ہے اسی طرح رباعی کا لفظ بھی عربی سے اردو میں منتقل ہوا ہے جس کے معنی چار والی یا چار والے کے ہیں۔ اس کا ہر مصرع مربع الارکان ہوتا ہے

۱؎ فیروز الدین: فیروز اللغات عربی صفحہ ۱۷۴

۲؎ ڈاکٹر جبین فاروقی: دبستان دبیر ص ۱۹

یعنی چار ارکان سے مل کر بنتا ہے مگر اس کی بحریں مخصوص ہیں اس لیے مخصوص بحروں کے ساتھ چار رکنی مصرعے ہی رباعی کہے جا سکتے ہیں۔

رباعی کا لفظ چونکہ عربی زبان کا ہے اس لیے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ یہ صنف بھی عربی النسل ہے اس مسئلے پر علمائے ادب میں کافی بحث ہو چکی ہے اور اب یہ بات پایۂ تحقیق کو پہونچ چکی ہے کہ اسکا تعلق ایران سے ہے نہ کہ عرب سے۔ اس سلسلے میں علی جواد زیدی نے ڈاکٹر وحید مرزا کا قول نقل کیا ہے۔

"عربی میں رباعی دوبیت کے نام سے موسوم ہوئی۔ اس کا یہ فارسی نام اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ یہ ایرانی الاصل شعرا ہی کی جدت طبع اور قوت اختراع کا نتیجہ تھی" [۱]

سلام سندیلوی لکھتے ہیں

"رباعی کا نام ادوار کے لحاظ سے بدلتا رہا۔ قدیم ایام میں ایران میں اس کو ترانہ کہتے تھے" [۲]

ڈاکٹر عنوان چشتی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے۔

"یہ چہار بیتی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ چہار بیتی مختلف زبانوں میں تشکیلی دور سے گزرتی ہوئی مختلف شاعروں کی فنی تراش خراش اور ترتیب، و تزئین کے بعد موجودہ رباعی کی صورت میں ظہور پذیر ہوئی۔ پروفیسر خانلری کے مطابق چہار بیتی ایران کی قدیم ترین صنف سخن ہے" [۳]

مختلف ارباب قلم کے نظریات کا جائزہ لینے کے بعد یہ معلوم ہوا کہ اس کو دوبیتی۔ چاربیتی ترانہ اور رباعی کے نام سے موسوم کیا گیا۔ سلام سندیلوی نے اس کے علاوہ تین قسمیں اور بتائی ہیں یعنی خفتی۔ چار مصراعی اور جفتی [۴] لیکن علی جواد زیدی لکھتے ہیں کہ خفتی رباعی کا ایک اور نام نہیں

---

[۱] ڈاکٹر وحید مرزا: اردو رباعیات۔ بحوالہ علی جواد زیدی رباعیات انیس صفحہ ۲۴

[۲] سلام سندیلوی: ہماری زبان ۱۵ دسمبر ۱۹۵۸ء

[۳] ڈاکٹر عنوان چشتی۔ تنقیدی پیرائے صفحہ ۵۰

[۴] سلام سندیلوی: ہماری زبان ۱۵ دسمبر ۱۹۵۸ء

بلکہ ایک قسم ہے۔ اگر چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں تو رباعی مقرع کہلاتی ہے اور اگر صرف پہلے دوسرے اور چوتھے مصرعے ہم قافیہ ہوں اور تیسرا مصرع مختلف ہو تو اُسے خصی یا ناقص کہتے ہیں [1]

رباعی کی دو بحریں ہیں۔ یعنی ہزج اخرم اور ہزج اخرب۔ عروضیوں نے اس کے چوبیس اوزان مقرر کیے ہیں جو بحر ہزج سے مخصوص ہیں رباعی میں پہلا۔ دوسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے مگر چاروں مصرعے ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں جو ایک دوسرے سے مل کر اکائی بنتے ہیں۔ بات پہلے مصرع سے شروع ہوتی ہے اور آگے بڑھتی ہوئی چوتھے مصرع پر ختم ہوتی ہے۔ یہی چوتھا مصرع حاصل رباعی ہوتا ہے۔ اور یہی قاری کے ذہن پر سب سے زیادہ اثرانداز ہوتا ہے۔ رباعی ثقیل الفاظ مشکل تراکیب اور فکر کی گہرائی برداشت نہیں کر سکتی بلکہ نرم و نازک اور عام فہم الفاظ۔ انداز بیان کی سادگی و شگفتگی، معنویت، تسلسل، ایجاز و اختصار۔ سبک روی یہی اس کی نمایاں خوبی ہے۔ تشبیہ و استعارے کا تنوع، بہا تنوع اور بدائع لفظی و معنوی کی جلوہ آرائی اس کے حسن کو دوبالا کر دیتی ہے داخلیت اس کا ایمان ہے۔

موضوع مضامین یا خیالات کے لحاظ سے رباعی کا دامن بہت وسیع ہے اس کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے اس میں ہر قسم کے مضامین بیان کرنے کی گنجائش ہے۔ اخلاقی۔ خمریاتی۔ عاشقانہ حکیمانہ۔ فلسفیانہ اور طنزیہ مضامین بھی بیان ہو سکتے ہیں اور نعتیہ۔ منقبتی اور رثائیہ مضامین کے لیے بھی اس کو ذریعہ اظہار بنایا جا سکتا ہے زندگی کی حقیقتیں۔ سماجی اور معاشرتی مسائل بھی پیش کیے جا سکتے ہیں۔ امداد امام اثر تحریر فرماتے ہیں۔

"شاعر کو لازم ہے کہ وہ مسائل اخلاق و تمدن و معاشرت و مذہب و دیگر مضامین جلیلہ سے اپنے کلام کو زینت دے۔ اگر پست خیالی کی طرف اس کا میلان ہوگا تو اس کی رباعی بامراد تاثیر پیدا نہ کر سکے گی۔" [2]

اردو میں رباعی کے ارتقا کا جائزہ لینے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کو فارسی رباعی کے پس منظر میں مختصر طور پر دیکھا جائے۔ جو اس کی اصل یا جنم بھومی ہے۔ ایران میں صوفی شعرا نے

---

[1] علی جواد زیدی: رباعیات انیس صفحہ ۲۷

[2] امداد امام اثر: کاشف الحقائق صفحہ ۲۷۵

سب سے پہلے اس کو گلے لگایا اور متصوفانہ و عارفانہ مضامین اس میں بیان کیے۔ بیان کی سادگی اور شیرینی نے سب کو اس کا گرویدہ کرلیا۔ شعراء نے رسول اکرمؐ اور ائمہ سے محبت و مودت کے اظہار کے لیے اسی کو وسیلہ قرار دیا۔ درباری شعراء نے بادشاہوں اور امراء کی مدح کو اس میں شامل کرکے انعام واکرام کا ذریعہ بنایا۔ دیگر شعراء نے وارداتِ قلب اور حسن وعشق کی کیفیات کو بیان کرکے ذہنی آسودگی حاصل کی۔ اس طرح یہ صنف فارسی ادب کی ایک مقبول صنف قرار پاگئی۔ جس نے عوام اور خواص دونوں کا دل جیت لیا۔ ایران میں فارسی رباعی گو شعراء کی فہرست کافی طویل ہے جس میں خیام۔ ابی الخیر۔ کشفی۔ رومی۔ عطار۔ جامی بایزید بسطامی ابوالحسن خرقانی وغیرہ کے نام رباعی کی تاریخ میں بہت نمایاں نظر آتے ہیں۔ ان شعراء میں سے کسی کے ہاں خمریات اور عیش کوشی کے مضامین ہیں اور کسی کے ہاں متصوفانہ اور حکیمانہ مضامین کی بہتات ہے ہندوستان میں بھی فارسی گو شعراء نے اس میں طبع آزمائی کی ہے خسرو، بوعلی شاہ قلندر اور سرمد نے بڑی اچھی رباعیاں کہی ہیں۔ اردو شعراء نے بھی فارسی میں رباعیاں کہہ کر اپنی قدرت بیان کا ثبوت دیا ہے۔

ہندوستان میں جس طرح دیگر اصنافِ شاعری کے ابتدائی نقوش دکن میں ملتے ہیں اسی طرح رباعی کی ابتدا کا سہرا بھی دکن کے سر ہے۔ قلی قطب شاہ، وجہی۔ اور پھر ولی کی شاعری میں اس کے نمونے ملتے ہیں شمالی ہندوستان میں بہت سے شاعروں نے رباعیاں کہی ہیں چاہے ان کا میدان غزل کا ہو یا نظم کا۔ یا قصیدہ کا یا مثنوی کا یا مرثیہ کا۔ چونکہ رباعی ایک روایت بھی تھی اور فیشن بھی اس لیے یہ بھی تصور تھا کہ ہم اس میدان میں کسی سے کم نہیں۔ دوسرے یہ ایک ضمنی صنف رہی ہے اس لئے منہ کا مزہ بدلنے کے لیے بھی اس کی لطافت شعراء کو دعوت فکر دیتی رہی ہے۔ ایسے شعرا کی تعداد کم نکلے گی جنھوں نے رباعی نہ کہی ہو۔ میر درد۔ سودا۔ سوز۔ میر میر حسن۔ انشاء۔ مصحفی۔ ناسخ۔ ضمیر۔ فصیح۔ انیس و دبیر۔ رشید۔ ذوق۔ غالب۔ مومن حالی۔ آسی۔ رواں۔ امجد حیدرآبادی۔ سیماب اکبرآبادی۔ یاس یگانہ۔ اکبر۔ اقبال۔ تلوک چند محروم۔ اثر لکھنوی۔ فانی۔ جوش۔ فراق۔ جمیل مظہری۔ صفدر آہ۔ اختر انصاری۔ صادقین وغیرہ بہت سے شاعروں نے فنی اور خصوصی اعتبار سے اسے سنوارا۔ اور نکھارا۔

مضامین کا تنوع۔ بیان کی چاشنی۔ الفاظ کی دلکشی نے اسے ایک وقار عطا کیا۔ یہاں مضامین کی کوئی کمی نہیں۔ موضوعات کی رنگا رنگی ہر صاحب ذوق کی دلچسپی کا سامان فراہم کرتی رہی ہے عاشقانہ عارفانہ حکیمانہ افکار بھی ہیں۔ حُبّ الوطنی بھی ہے پیغام عمل بھی ہے اپنی شکست کی آواز بھی ہے عصری حسیت بھی ہے۔ طنز و مزاح کی چاشنی بھی ہے دنیا کی بے ثباتی اور موت کا تصور بھی ہے اور موت سے پنجہ کرنے کا حوصلہ بھی۔ غرض اس نگار خانے میں ہر قسم کا مرقع نظر آتا ہے جس کی الگ الگ رنگ و روغن سے نقش آرائی کی گئی ہے۔

مگر ہمیں یہاں یہ دیکھنا ہے کہ رباعی میں رثائیت کے آثار کس کس شاعر کے یہاں ملتے ہیں کیونکہ رباعی کا ایک اہم اور بڑا حصہ رثائی رباعی کے تحت آتا ہے رثائی اثرات کی بدولت اُردو رباعی میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے۔ نعت و منقبت کی بدولت جہاں یہ خانقاہوں میں پہونچی وہاں رثائی ادب کی بدولت اسے منبر تک بھی رسائی ہوئی۔ اور ایک تقدس حاصل ہوا۔

دلی جو دکن اور شمالی ہند کی ایک کڑی ہیں جنھوں نے شمالی ہند میں آکر اُردو غزل کی روایت کو آگے بڑھایا انھوں نے معرکۂ کربلا سے متعلق ایک مثنوی بھی کہی ہے۔ بعض رباعیوں میں رثائیت کے عناصر پائے جاتے ہیں۔

کونین حسن حسین کا ممنون ہے
اس یاد سے عشرت کا سینہ مجزوں ہے
الیوں کے اُپر رد ار کھا داغ، فلک
جس داغ سوں لالہ کا جگر پُر خوں ہے [۱]

ہدایت اللہ ہدایت کے یہاں بھی رثائی رباعیوں کے آثار نظر آتے ہیں۔ ان کی ایک رباعی ہے

سُنّی ہو خواہ کوئی شیعہ ہووے
اپجے گا وہی تخم جو دل میں بووے
وہ شخص ہے جنتی ہدایت بے شک
غم میں حسین کے جو کوئی رووے [۲]

---

[۱] دلی۔ کلیات ولی ص ۳۹۲

[۲] علی جواد زیدی: رباعیات انیس ص ۴۵

شعراء کے یہاں ایسی رباعیاں بھی ملتی ہیں جن میں اس عقیدے کا اظہار کیا گیا ہے کہ حسین کی محبت عقبیٰ کو سنوارنے والی ہے۔ دنیا میں بھی وہ شخص غنی ہے اور آخرت میں بھی اس کی نجات ہے مرزا کلو بیگ مسکینؔ کی یہ رباعی اس عقیدے کی ترجمانی کرتی ہے۔

عقبیٰ میں اسی کو روشنائی بھی ملے — دنیا میں اسی کو بادشاہی بھی ملے
شاہی بھی ملے و دل کشائی بھی ملے — جو دل سے کرے رجوع سوئے حسین [۳]

میر تقی میر اگرچہ غزل کے بہت بڑے شاعر تھے لیکن انھوں نے مختلف اصناف پر طبع آزمائی کی ہے۔ مرثیہ بھی کہا۔ رباعیاں بھی کہیں۔ ان کے کلیات میں دو رباعیاں ایسی ملتی ہیں جنھیں ہم یکسر رثائی رباعی کہہ سکتے ہیں۔

اللہ کیا جگر تھا وفا میں حسین کا
جی ہی گیا ندان رضا میں حسین کا
اس تشنہ لب کا عرش سے برتر ہے مرتبہ
خوں تھا سبیلِ راہ خدا میں حسین کا [۱]

میر حسن نے بہت سی رباعیاں کہیں جن میں رثائی رباعیاں بھی شامل ہیں لیکن ان کی تعداد زیادہ نہیں پھر بھی جو کچھ کہیں وہ درد و اثر سے بھری ہوئی ہیں اس میں بھی ان کی زبان نہایت صاف ستھری ہے۔

کیا وحش و طیور انس و جاں عالم میں
جو ہیں سو حسن وہ روتے ہیں اس غم میں
روشن نہ سمجھ ضریح یہ یہ قندیلیں!
جلتے ہیں یہ دل حسین کے ماتم میں [۲]

---

[۳] علی جواد زیدی: رباعیات انیس ص ۴۵

[۱] میر تقی میر۔ کلیات میر ص ۱۰۶۸

[۲] سوز غم۔ کراچی ۱۹۸۲ء ص ۸۲

آتش و ناسخ دونوں بڑے شاعر تھے۔ آتش کے یہاں کوئی رثائی رباعی نہیں ملتی لیکن ناسخ کے یہاں کئی رباعیات ملتی ہیں۔

تھم جائیں غم شاہ میں کیونکر آنسو
جاری ہی رہیں گے زندگی بھر آنسو
بہتا ہوں جو یادِ عطشِ شاہ میں آب
بہتا ہے وہ چشم تر سے بن کر آنسو ۳؎

ناسخ کے بعد جعفر علی حسرت اور جرأت نے بھی رثائی رباعیاں کہی ہیں ۴؎

حسرت گر آئے کوئی مشکل بھاری
کر جا کے مزار شہدا پر زاری!
مردہ نہ سمجھ ان کو آنکھیں کھول
ان سوتوں سے ہیں فیض کے چشمے جاری ۵؎

ذوق اور غالب کے یہاں کوئی رثائی رباعی نہیں ملتی۔ البتہ مومن کے یہاں ایسی رباعیاں نظر آتی ہیں۔

روتا ہوں حسین ابن علی کے غم میں
ہے عیشِ جناں کی آرزو اس ماتم میں
حیف آل نبی میں کوئی باقی نہ رہا
لازم ہے کہ باقی نہ رہے کچھ ہم میں!

رثائی رباعی کا قافلہ بہت آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا تھا۔ اس طرف شعراء نے بہت کم توجہ دی۔ اور اگر دی بھی تو برائے نام۔ میر ضمیر اور فصیح نے کچھ رباعیاں کہیں۔ مگر

۳؎ کلیات ناسخ ص ۳۴۸

۴؎ رام بابو سکسینہ۔ تاریخ ادب اردو ص ۲۳۶

۵؎ رضاکار لاہور۔ ۸ جنوری ۱۹۴۳ء ص ۶۶

انیس و دبیر نے اس میں جان ڈال دی۔ اب رباعی ایک نئی آب و تاب کے ساتھ چمکی۔ انیس و دبیر نے متعدد موضوعات پر رباعیاں کہیں، مگر ان میں بیشتر وہ رباعیاں ہیں جو رثائی ادب کا شاہکار کہی جاسکتی ہیں اُردو رباعی کا دامن جو رثائیت سے کسی حد تک خالی تھا انیسؔ و دبیرؔ نے اس کمی کو پورا کردیا اُردو رباعی میں ایک بیش بہا سرمایہ کا اضافہ کیا۔ اُردو میں باقاعدہ رثائی ادب کی رباعیوں کے شاعر یہی دو استادانِ فن ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ مرثیہ گو شاعر تھے۔ ان کی تمام تر توجہ ہی رثائیت پر رہتی تھی۔ اسی رثائیت کا اظہار رباعیوں میں بھی کیا تاکہ مرثیہ کی رباعی سے وابستگی قائم رہے یہ رباعیاں منبر پر بیٹھ کر تمہید کے طور پر پڑھی جاتی تھیں اور آج بھی یہ دستور قائم ہے کبھی کبھی موقع و محل کو دیکھتے ہوئے سامعین کی توجہ مبذول کرانے کے لیے مرثیہ خواں رباعی پڑھتے ہیں۔ اس سلسلے میں پروفیسر شبیہ الحسن نے ایک اور توجیہہ پیش کی ہے وہ لکھتے ہیں۔

"مرثیہ ایک تفصیلی فن ہے رباعی کی طرح اس میں ایجاز و اختصار کی شرط نہیں۔ مرثیہ گوئی کے دل کش پھیلاؤ میں غور و فکر کرتے وقت ان کے ذہن میں ایسے جاندار اور اجمالی خیالات ابھرتے تھے جو حقائق و کلیات زندگی کی طرف گہرے اشارے تو کریں مگر کسی تفصیل کا تحمل نہ کریں ان خیالات کے لیے رباعی سے بہتر کون سا سانچہ ہو سکتا تھا۔" [1]

انیس و دبیر نے مرثیہ گوئی کی طرح رباعی گوئی پر بھی خصوصی توجہ صرف کی انیس نے تقریباً چھ سو رباعیاں لکھی ہیں [2] جن میں اخلاقی اور متصوفانہ بھی ہیں دنیا کی ناپائداری کا ذکر بھی ہے اور موت و حیات کے مضامین بھی۔ اس کے ساتھ رثائی رباعیوں کی تعداد بھی کافی ہے ان رثائی رباعیوں میں بھی مضامین کا چمنستان اپنی بہار دکھا رہا ہے کہیں شہدائے کربلا کے کرداروں پر روشنی پڑتی ہے کہیں ان کی شہادت کی نوعیت کا تذکرہ ہے۔ کبھی حسین اور انصارِ حسین کی عظمت کا اظہار حقیقت پہلوؤں سے ہوتا ہے۔ کہیں صبر و وفاداری۔ اور زہد و تقویٰ کا ذکر ہے۔ کہیں ان کا حسن و جمال

---

[1] پروفیسر شبیہ الحسن۔ ناسخ ص ۲۶۱

[2] علی جواد زیدی: رباعیاتِ انیس، ص ۸۱

دکھایا جاتا ہے کہیں ان کی مظلومیت کی داستان بیان کی جاتی ہے کبھی اُن کے غم میں رونے کو باعث نجات تصور کیا جاتا ہے کبھی شہادت کے بعد اسیران قید و محن کے صبر آزما حالات کی تصویر کشی کی جاتی ہے کبھی اپنے کلام کو اور تعزیہ داروں کو ان کے غم کی بقا کا باعث سمجھا جاتا ہے۔ کہیں اپنے کلام کو حیات دوام کے حصول کے لیے غم حسین سے ہم آہنگ کیا جاتا ہے۔ کہیں اپنے کلام کی مقبولیت پر منافرت کا احساس ہے اور کہیں مقبولیت کے لئے بارگاہ حسینی میں دُعا۔

وہ نظم پڑھوں کہ بزم خوشبو ہو جائے
عطر عنبر ہر ایک آنسو ہو جائے
یاد آئے شمیم زلف ہم شکل رسول
آہوں کا دھواں حور کا گیسو ہو جائے

اسی ردیف میں ان کی دوسری رباعی ہے جس میں انیس اپنی مرثیہ خوانی کے لیے مقبولیت کی دعا کرتے ہیں جس میں محاورہ بندی بھی ہے شاعرانہ بانکپن بھی اور تغزل کی کیفیت بھی۔

ہر چشم سے اشکوں کی روانی ہو جائے
مقبول مری مرثیہ خوانی ہو جائے
فضلِ باری سے ہوں وہ آنسو جاری!
ساون کی گھٹا شرم سے پانی ہو جائے

انیس نے اپنی رباعیوں میں جہاں مخصوص کرداروں کا ذکر کیا ہے وہاں وہ خوبیاں نمایاں کی ہیں جن سے وہ کردار متصف ہیں۔ یا اُن کرداروں کی شہادت کس نوعیت سے ہوتی ہے۔ انیس کے سامعین جانتے ہیں کہ رباعی میں جس کردار کا ذکر ہو رہا ہے اس کا پس منظر کیا ہے اس لیے ان کو سمجھنے میں دیر نہیں لگتی۔ انیس نے اپنی رباعیوں میں عباس۔ علی اکبر علی اصغر۔ عابد۔ حُر۔ زینب۔ قاسم۔ پسران مسلم۔ عون و محمد وغیرہ کو مختلف انداز میں پیش کیا ہے

عباس سا صف شکن نہ ہوگا کوئی ۔۔۔ اکبر سا گل بدن نہ ہوگا کوئی
گردن پہ تھا نیزہ مگر لب نہ ہلے ۔۔۔ اصغر سا بھی کم سخن نہ ہوگا کوئی

انیس کی رثائی رباعیاں محض رونے رلانے کا ذریعہ ہی نہیں بلکہ ادبی ذوق رکھنے

والے کے لئے بھی تسکین کا سامان رکھتی ہیں۔ ایک رباعی میں حسن تعلیل کی بہترین مثال ہمارے سامنے آتی ہے۔

رعب شہ ذی جاہ سے تھراتے ہیں
سب طرز غلامانہ بجا لاتے ہیں
آداب یہ ہے کہ تعزیہ خانے میں
آتے ہیں تو جھک جھک کے علم آتے ہیں

انیس کی رباعیوں میں بڑی سادگی و پُرکاری ہے یہ تکلف اور تصنع سے پاک ہیں ان کا لہجہ بڑا سبک ہے۔ وہ اپنی زبان اور بیان کے بارے میں خود کہتے ہیں۔

لفظوں میں نمک، سخن میں شیرینی ہے
دعوائے ہنر، نہ عیب خود بینی ہے
مدّاحِ گلِ گلشنِ زہرا ہوں میں!
غنچے کی طرح زباں میں رنگینی ہے

خاندان انیس میں میر نفیس، عارف اور تعشق نے بھی رباعیاں کہیں تعشق مرثیہ اور غزل دونوں کہتے تھے۔ ناسخ کے شاگرد تھے ان کی رباعیوں میں سوز اور تاثیر ہے۔

ماں کہتی تھی کیا ملال جھیلے ہوں گے
بہنیں نہیں پاس کس سے کھیلے ہوں گے
یہ رات اندھیری، یہ ڈراونا جنگل
اصغر مرے، قبر میں اکیلے ہوں گے [۱]

پیارے صاحب رشید انیس کے نواسے تھے۔ اپنا کلام میر عشق کو دکھاتے تھے اور کبھی کبھی میر انیس سے بھی اصلاح لیتے تھے۔ [۲] انھوں نے رباعیات کثرت سے کہیں۔ ان کے

---

[۱] نگار پاکستان۔ جون جولائی ۱۹۶۸ء صفحہ ۸۰
[۲] رام بابو سکسینہ: "تاریخ ادب اردو ص ۲۴۰

یہاں انیس کا رنگ غالب ہے۔

منبر پر بیٹھ کے جو صدا دیتا ہوں
پیغام غمِ شاہِ ہدا دیتا ہوں
رہتی ہے لین دین مجھ سے سب
ہیں دادِ سخن کے لیے دعا دیتا ہوں ؎۲

جس طرح مرثیہ میں انیس کے ساتھ دبیر کا نام آتا ہے اسی طرح رباعیوں میں بھی دبیر انیس کے دوش بدوش نظر آتے ہیں۔ دبیر نے بھی بہت رباعیاں کہیں اور خوب کہیں عموماً دونوں کے موضوعات ایک سے ہیں مگر یہاں بھی فرق زبان اور اسلوب کا ہے دبیر صنائع پر جان دیتے ہیں وہ الفاظ سے بھی گل بوٹے بناتے ہیں ان کے یہاں مضمون کبھی پیچھے رہ جاتا ہے اور زبان آگے آ کر سامعین کو اپنے حسن پر فریفتہ کر لیتی ہے جگہ جگہ ان کی صفت گری کے نمونے ان کی رباعیوں میں ملتے ہیں۔ ایک جگہ امام حسین کے نام کا تجزیہ باعتبار حروف تہجی کرتے ہیں۔

حے نام ہے حق کی حمایت کے لیے
اور سین ہے سائل سے سخاوت کے لیے
ہیں نام حسین میں بھی کیا خوب حروف
ی۔ نون ہے تاریخ شہادت کے لیے

ایک جگہ رباعی میں صنعت مہملہ کا استعمال کیا ہے یعنی کسی لفظ میں نقطہ ہی استعمال نہیں ہوا ہے۔

اعدا کو ادھر حرام کا مال ملا
حُر کو اسد اللہ کا ادھر لال ملا
واللہ کلاہِ سرِ عالم ہوا حُر
حلّہ حلا معصومہ کا رو مال ملا

؎۲ سلام سندیلوی: اردو رباعیات ص ۴۰۹

اسی طرح اس کے برعکس انھوں نے صنعتِ منقوطہ ایک رباعی میں استعمال کی ہے

جب بخت بن قین نے زینت بخشی
زینب نے تشفی تب بشفقت بخشی
تیغیں بجز تن۔ جبیں شق، جی بے چین
جنت بخشی ہی نے جنت بخشی

ایک جگہ صنعت مقلوب مستوی کو بڑی خوبی سے برتا ہے

بے پیاس سے رن میں ہوئے اکبر بے تاب
کمہلا کے ہوا زرد گل باغ شباب
بولے جو حسین آئیں کمک کو تو کہا
بابا یہ کمک کمک ہے آب آب

اس آخری مصرعے کی خوبی یہ ہے کہ چاہے داہنی طرف سے پڑھو یا بائیں طرف سے ایک ہی مصرع پڑھنے میں آئے گا۔

انیس و دبیر کو فی البدیہہ رباعیاں کہنے پر قدرت حاصل تھی۔ کبھی مجلس میں جاتے ہوئے راستے میں رباعیاں کہہ دیتے تھے کبھی منبر پر بیٹھ کر کسی موقع و محل کو دیکھتے ہوئے رباعی کہہ دیتے تھے تاکہ سامعین متوجہ ہوسکیں صاحب حیات دبیر نے ایک واقعہ نقل کیا ہے کہ ایک مرتبہ دبیر مجلس پڑھ رہے تھے کہ کچھ لوگ آئے اور بیٹھ کر آگے بڑھنے کی کوشش کر رہے تھے مگر جگہ نہ تھی اس لیے دوسرے لوگ بھی پریشان ہو رہے تھے ان کی توجہ ہٹ جانے کی وجہ سے مجلس کا رنگ پھیکا پڑنے لگا۔ دبیر نے دیکھا اور فی البدیہہ یہ رباعی پڑھی جس سے سب متوجہ ہو گئے۔

مجلس ہے حضور آئیے بسم اللہ
تشریف شریف لائیے بسم اللہ
کل حشر میں بھی کہوں گا انشاء اللہ
در خلد کا وا ہے جائیے بسم اللہ[1]

---

[1] فضل حسین ثابت: حیات دبیر جلد اول ص ۸۴

دبیر کے بعد دبستان دبیر کی ایک لمبی چوڑی فہرست ہے جن میں سے بعض براہ راست دبیر کے تلامذہ ہیں اور بعض نے ان کے شاگردوں کے آگے زانوے تلمذ تہ کیا ہے۔ ان شاعروں نے رباعیاں کہی ہیں مثلاً اوج، صفیر بلگرامی۔ شاد عظیم آبادی۔ بقا۔ ہنر۔ صفا، منیر شکوہ آبادی۔ اوج کے شاگردوں میں فراست زید پوری۔ افضل حسین ثابت۔ اس کے بعد بالواسطہ شاگردان دبیر میں بزم آفندی اور نجم آفندی کے نام قابل ذکر ہیں لہ شاد عظیم آبادی نے ۳۳۹ رباعیاں لکھی ہیں جن میں سے رثائی رباعیاں الگ چھپ چکی ہیں اس کتاب پر مقدمہ مولانا مناظر احسن گیلانی نے لکھا ہے ان کی رباعی ہے۔

کیا کچھ ستم ایجادوں نے بیداد نہ کی
دل جس سے دکھیں وہ بات ارشاد نہ کی
ہوتے تھے جب آپ ذبح خنجر کے تلے
اس وقت بھی اللہ سے فریاد نہ کی

اسی دبستان کی آخری شمع نجم آفندی ہیں جنھوں نے رثائی ادب میں بہت کچھ کہا۔ ان کی رباعیوں کا مجموعہ تہذیب مودت' کے نام سے چھپ چکا ہے ان رباعیوں میں حسن بیان اور حسن فکر کے ساتھ ہی ان کے انقلابی انداز فکر' ان کے مشاہدہ کی گہرائی' ان کے حکیمانہ اور اصلاحی تصورات اور ان کے تخیل کی فلسفیانہ اور فکری بنیادوں کا ایک عظیم الشان مرقع ہمارے سامنے آتا ہے سے انھوں نے ہندی کے بھی نرم و نازک الفاظ کو بھی اپنے رثائیہ کلام میں داخل کیا ہے

سب نے اپنی جبیں جھکائی ہوتی
دل تک ہر ایک کی رسائی ہوتی
آجاتے جو اس پریم نگری میں کہیں
بھارت میں حسین کی خدائی ہوتی

لہ ذاکر حسین فاروقی: دبستان دبیر فہرست

۲ہ نقی احمد ارشاد: شاد کا عہد اور فن ص ۲۱۶

۳ہ ذاکر حسین فاروقی: دبستان دبیر ص ۶۷۳

لکھنؤ چونکہ مرثیہ گوئی کا مرکز رہا ہے اس لیے خاندان انیس و دبیر کے افراد یا متعلقین کے علاوہ بھی شعرا مرثیہ کہتے رہے ہیں۔ چنانچہ ایسے بہت سے مرثیہ گویوں نے رثائی رباعیاں بھی لکھیں۔ ان تمام غیر معروف شعراء کا ذکر کرنا مقالے کے احاطے سے باہر ہے کچھ ایسے معروف شعرا نے بھی رباعیاں کہیں جن کا میدان دوسرا تھا جس میں سے ایک عزیز لکھنوی ہیں وہ غزل اور قصیدہ کے شاعر تھے اُن کی شہرت کا باعث بھی قصیدہ ہی ہے لیکن انھوں نے رباعیاں بھی کہی ہیں جو اُن کے مجموعۂ قصائد "صحیفۂ ولا" میں شامل ہیں۔

تفسیر کتابِ دیں پناہی تو ہے
زینت دہ تختِ بادشاہی تو ہے
واللہ کہ اے شہید دشت غربت
مجموعۂ اخلاقِ الٰہی تو ہے

عموماً لکھنؤ کے بیشتر رباعی گو شعرا نے زبان پر زیادہ زور دیا ہے۔ لفظی اور معنوی خوبیوں کو خوب اجاگر کیا ہے۔ اپنی صناعی کے نمونے دل پذیر طریقوں سے پیش کیے ہیں۔ منقوطہ و غیر منقوطہ رباعیاں لکھنے کا رواج آخری دور تک رہا ہے جس کا ثبوت غیور لکھنوی کی رباعی ہے

احساس احد دل کو ہر اک حال رہا
مدّاح محمد کا مدد سال رہا
سردار امم مالکِ حور و حُلہ
معصومہ عالم کا ہر اک لال رہا ۵۱

یہ رباعی دبیر کی اس رباعی کو سامنے رکھ کر کہی گئی ہے

"اعدا کو اُدھر حرام کا مال ملا"

---

۵۰ سرفراز محرم نمبر ۱۹۶۶ء ص ۱۵۸

۵۱ کاروانِ حیات بمبئی۔ شہید اعظم نمبر ص ۲

"حُلّہ" کا لفظ دبیر نے بھی استعمال کیا ہے انھوں نے کہا ہے کہ "معصومہ کا رد مال ملا" یہ کہتے ہیں" معصومۂ عالم کا ہر اک لال رہا"، زبان و بیان میں کس قدر یکسانیت ہے مگر موخرالذکر کے یہاں او ر بےتکلفی نہیں ہے۔

لکھنؤ سے نکل کر جب ہم دوسرے مقامات پر نظر ڈالتے ہیں تو رباعی گو شعرا تو ہمیں ملتے ہیں لیکن ایسے شعرا کی تعداد کم ہے جن کی رباعیوں میں رثائیت کے آثار پائے جاتے ہیں۔ حالی بہت اچھے رباعی گو تھے مگر ان کی تین رباعیاں ایسی ہیں جو رثائیت کے زمرہ میں آتی ہیں۔ ان کی مشہور رباعی یہ ہے۔

کیا پاس تھا قول حق کا اللہ اللہ
تنہا تھے پہ اعدا سے یہ فرماتے تھے شاہ
میں اور اطاعتِ یزید گمراہ!
لاحول و لا قوۃ الا باللہ!

ریاض خیرآبادی غزل کے شاعر تھے۔ خمریات، اور حسن وعشق سے ان کا کلام بھرا پڑا ہے لیکن انھوں نے سلام بھی کہے اور رباعیاں بھی۔ ان کی رباعی ملاحظہ ہو جس میں محاورہ کا تصرف ہے

احباب کا ذکر کیا عدو روتے ہیں
سب بہر امام بیگ خو روتے ہیں
روشن ہے یہ صاف لعل احمر سے ریاض
اس رنج میں پتھر بھی لہو روتے ہیں [۱]

تبسم امروہوی مرثیہ کے شاعر تھے۔ انھوں نے رثائی رباعیاں بھی کہی ہیں مگر ان کا رنگ وہی روایتی ہے مضمون سے زیادہ زبان پر زور ہے ان کے بیٹے برجیس نے بھی رثائی رباعیاں کہی ہیں۔

سیماب اکبرآبادی کا شمار اساتذہ میں ہوتا ہے۔ ان کی بعض رثائی رباعیاں معنوی اعتبار

---

[۱] سرفراز لکھنؤ۔ محرم نمبر ۱۳۶۲ھ ص ۲۱

سے بڑے پایہ کی ہیں۔

مردہ ہے جو رب کی راہ پر جھک جائے
موقع نہ ہو جھکنے کا مگر جھک جائے
جب وقت نماز وقتل اک ساتھ آئے
تلوار اٹھنے سے پہلے سر جھک جائے ۔ ؎۲

احسن مارہروی داغ کے شاگرد تھے۔ فکر رسا اور طبع رسا کے مالک تھے۔ ان کی بھی رباعیوں میں رثائی اثرات ملتے ہیں

لیتا ہے شقی کا نام کب کوئی کہیں
لیکن لقب نیک ہے ہر دل میں مکیں
ہے نام بد و نیک کی نسبت کا یہ فرق
لاکھوں ہیں حسین اور یزید ایک نہیں! ؎۳

عرش ملسیانی کو رباعی کا ورثہ اپنے والا جوش ملسیانی سے ملا۔ انھوں نے بھی رباعیاں کہکر شہرت حاصل کی۔ اہلبیت سے محبت اور مودت ان کی رباعیوں میں بھی کارفرما ہے

صبر اور ہے تسلیم و رضا اور ہی کچھ ہے
حق بات پہ مرنے کا مزہ اور ہی کچھ ہے
یوں تو ہیں بہت دہر میں ایثار کے بندے
ایثار امام الشہدا اور ہی کچھ ہے ؎۱

تلوک چند محروم نے نظمیں بھی کہیں اور رباعیاں بھی۔ اور شخصی مرثیے بھی۔ غم واندوہ کے جذبات وہ بڑی خوبی سے نظم کرتے ہیں۔ انھوں نے رباعیوں میں ہر قسم کے مضامین بیان کیے ہیں

؎۲ سرفراز لکھنؤ۔ محرم نمبر ۱۹۶۶ء ص ۲۱۸
؎۳ ایضاً ۱۹۵۶ء ص ۳۴۸
؎۱ سرفراز محرم نمبر ۱۹۵۶ء ص ۳۳۴

واقعات کربلا سے متعلق بھی انھوں نے رباعیاں لکھی ہیں۔

راضی بہ رضا حسین خوش گوہر ہے
آل بہ جفا یزید کا لشکر ہے
ظالم ہنستے ہیں بے بسی پر اس کی
نے خوف خدا نہ شرم پیغمبر ہے

جوش کی رباعیوں میں بڑا تنوع ہے اور انداز بیان میں ایک عجیب دلکشی۔ وہ اپنے الفاظ سے صوتی آہنگ پیدا کر دیتے ہیں ان کی رباعیوں میں جمال بھی ہے اور جلال بھی۔ وہ ناستی حسین پر زور دیتے ہیں اور حسین کی آفاقی اور ہمہ گیر عظمت کا اعتراف کرتے ہیں

کیا صرف مسلمانوں کے پیارے ہیں حسین
چرخ نوع بشر کے تارے ہیں حسین!
انسان کو بیدار تو ہو لینے دو
ہر قوم پکارے گی ہمارے ہیں حسین [۲]

ملتا پرشاد شاد میرٹھی میرٹھ کے پرانے کائستھ تھے ان کے والد جگ میرٹھی داغ اور امیر کے ہم عصر تھے۔ انھوں نے مرثیے سلام اور رباعیاں کہی ہیں اُن کے متصوفانہ کلام کا مجموعہ کلام شاد کے نام سے ۱۹۴۹ء میں چھپ چکا ہے اُن کی اس رباعی سے اُن کی عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔

پیدا کیا اک نیا ثنا خواں تو نے
ہندو کو بنا لیا مسلماں تو نے
صد آفریں تجھ پہ اے حسین مظلوم
غم سے کیا شاد کو بھی گریاں تو نے [۱]

---

[۲] کاروان حیات بمبئی۔ شہید اعظم نمبر ص ۷۱

[۱] معین الدین مفتون؛ مضمون شاد میرٹھی کے عزائی جذبات۔ سرفراز لکھنؤ محرم نمبر ۱۹۶۲ء ص ۷۶

عہد حاضر میں بہت سے شعرا نے اپنی عقیدت کا اظہار رباعی کے ذریعہ کیا ہے چاہے وہ کسی مسلک سے تعلق رکھتے ہوں یا کوئی دوسری صنف سخن ان کے خیالات و جذبات کی ترجمانی کا وسیلہ بنی رہی ہو ایسے شعرا کی فہرست کافی طویل ہے۔ ریاض بنارسی۔ مخمور لکھنوی۔ ناطق لکھنوی جوالا پرشاد نگم روش لکھنوی۔ کرشن بہاری نور۔ ریاض جرولی۔ سلیم جرولی۔ واقف مرادآبادی ڈاکٹر صفدر حسین۔ مہذب لکھنوی۔ جمیل مظہری۔ شارب لکھنوی دفا ملک پوری۔ کنور مہندر سنگھ بیدی۔ جاوید وشسٹ۔ تحسین اعجازی۔ مائل بلوری۔ رعنا اکبرآبادی۔ حسین اعظمی۔ یاور اعظمی طالب پانی پتی۔ بنارسی لال ورما۔ اختر جے پوری۔ نسیم امروہوی۔ شدید لکھنوی۔ باقر امانت خانی بیگم تسنیم خنداں۔ جاوید لکھنوی۔ ولا لکھنوی۔ زائر سیتاپوری۔ شمسی طہرانی۔ شفق شادانی۔ منی لال جوان احسن طباطبائی۔ ماتی جائسی۔ مفتوں کوٹوی۔ فضل نقوی۔ خاور نوری۔ آغا اشہر لکھنوی عبدالحمید خاں کمال۔ اولاد اصغر ماہلی۔ منور لکھنوی۔ اور خادم اجمیری وغیرہ نے رثائی رباعیاں کہی ہیں۔

ان شعرا کی رباعیوں میں کہیں اپنی عقیدت کا اظہار ہے کہیں ان کے مزارات کی زیارت کا شوق۔ کہیں ایام عزا کی آمد پر غم والم کا اعلان۔ کہیں حسین اور انصار حسین کی عظمت کا دل سے اعتراف و اقرار۔ کہیں ان کے اوصاف کا بیان ہے کہیں ان کے مصائب کے غم میں اشک فشانی۔ کہیں ان کے وسیلے سے اپنی بخشش کی التجا۔ کہیں ان کے غم میں گریہ کو باعث تزکیہ نفس بتایا گیا ہے۔ کہیں آج کے مسائل کا حل واقعۂ کربلا کی روشنی میں تلاش کیا گیا ہے۔ حادثۂ کربلا کے تمام کردار صبر۔ شکر مہرووفا۔ شجاعت۔ تسلیم و رضا۔ ایثار و قربانی کے پیکر تھے۔ اور حقانیت کے علمبردار۔ اس لئے ان کا عمل مشعل ہدایت رہا ہے۔ ان رباعی گو شعرا نے ایسے کرداروں کو پیش کر کے نہ صرف یہ کہ ان شخصیات کو زندہ و جاوید کیا ہے بلکہ کردار سازی کے لیے ایک نمونہ بھی پیش کیا ہے اب حسین اور یزید ایک تاریخی شخصیت ہی نہیں بلکہ حق و باطل کا استعارہ ہیں جس طرح جدید مرثیہ نے ایک نئی جہت اور نئی سمت اختیار کی ہے اسی طرح رثائی رباعیات میں بھی زندگی کا ایک صالح اور صحت مندانہ رویہ نظر آتا ہے اور ساتھ ساتھ اسلوب اور تیور میں بھی نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے۔ جمیل مظہری اور نسیم امروہوی کے یہاں اس قسم کی رباعیاں ہمیں ملتی ہیں۔ جمیل کہتے ہیں۔

اے خالق ارض زندگی پیدا کر
ذرات میں روح سرمدی پیدا کر
مٹی کو پلا چکا خون شبیر
اب تو مٹی سے آدمی پیدا کر [1]

نسیم امروہوی باطل سے مقابلہ کرنے کے لیے احساس کی چنگاری پیدا کرنا چاہتے ہیں

شبیر عجیب ذوق پایا تو نے
احساس کا معجزہ دکھایا تو نے
سوئی ہوئی دنیا کو جگا کر موئی
جاگے ہوئے فتنے کو سلایا تو نے [2]

نسیم کے یہاں خیالات کی جدت کے ساتھ ادبی صناعی بھی ملتی ہے۔ جمیل اور نسیم دونوں کو زبان پر قدرت حاصل ہے۔

واقف مراد آبادی نے رباعیات خیام کا ترجمہ اردو رباعیوں کی شکل میں کیا ہے وہ نسیم اور جمیل کے پایہ کے شاعر تو نہیں البتہ وقت کے ساتھ کسی حد تک جدید طرز فکر کو اپنایا ہے

اے مسافر رہ غربت کے مدینے والے — پیاس میں خون جگر شوق سے پینے والے
موت سے کھیل کے عالم کو بتایا تو نے — مر کے اسطرح جیا کرتے ہیں جینے والے [3]

کنور مہندر سنگھ بیدی سحر نے بھی اس مر کر جینے کو کس سبک روی، سادگی اور روانی کے ساتھ لطیف انداز میں پیش کیا ہے۔

زندہ اسلام کو کیا تو نے — حق و باطل دکھا دیا تو نے
جی کے مرنا تو سب کو آتا ہے — مر کے جینا سکھا دیا تو نے [4]

---

[1] عرفان جمیل الہ آباد ص ۱۸۱
[2] مراثی نسیم جلد اول ص ۴۷
[3] اخبار شیعہ لاہور ۱۳۷۱ھ ص ۱۰
[4] سرفراز محرم نمبر ۱۹۷۹ء ص ۲۴۷

جاوید وششت نے غم حسین کو ہندوستانی عناصر سے ہم آہنگ کیا ہے یہ ان کا اپنا انفرادی رنگ ہے۔

بودرد بھری تو دل کی دنیا اچھی
جو عشق بڑھائے وہ تمنا اچھی
سُن سُن کے غم حسین رو دیتی ہے
دریائے فرات سے تو گنگا اچھی[1]

گنگا اور فرات محض دو دریاؤں کے ہی نام نہیں بلکہ دو علامتیں ہیں جو دو تہذیبی قدروں کی ترجمانی کر رہی ہیں۔

دیگر رباعیوں کی طرح رثائی رباعیوں میں بھی نئے نئے تجربات ہوئے اس میں مضامین کا تنوع اور اسلوب کی رنگارنگی نظر آتی ہے زمانے کے تقاضوں کے مطابق اس کے دھارے بھی بدلتے رہے نئے خیالات زبان کے نئے سانچوں میں ڈھلنے لگے۔ دیگر اصناف سخن کی طرح اس میں بھی علامتوں کو خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا گیا۔ رثائی رباعی جو پہلے غم حسین میں رونے رُلانے کا ذریعہ تھی اب اس کے ساتھ انسانیت کے پیغام کی شکل میں نمودار ہونے لگی۔ جس سے اسکے دائرے میں بھی وسعت کے امکانات پیدا ہونے جا رہے ہیں اس میں بھی آفاقیت اور ہمہ گیری پیدا ہو رہی ہے اس کی وسیع دامانی اس کے مستقبل کی تابناکی کا پتہ دے رہی ہے بشرطیکہ اردو زبان ہندوستان میں کلاسیکی زبان نہ بن جائے۔

جن کتابوں سے اس مقالے میں مدد لی گئی ہے۔

فیروز الدین - فیروز اللغات عربی۔ گورنمنٹ پرنٹرس پبلشرس لاہور ۱۹۳۳ء
ذاکر حسین فاروقی۔ دبستان دبیر۔ نسیم بک ڈپو لکھنؤ
علی جواد زیدی۔ رباعیات انیس۔ ترقی اردو بیورو۔ نئی دہلی ۱۹۸۵ء

---

[1] سرفراز محرم نمبر ۱۹۰۵ء ص ۱۱۹

ڈاکٹر عنوان چشتی : تنقیدی پیرائے ۔ چمن بک ڈپو ۔ دہلی ۱۹۶۹ء
امداد امام اثر : کاشف الحقائق ۔ کارونیشن پریس لکھنؤ ۔ سنہ ندارد
ولی : کلیات ولی ۔ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۔ سنہ ندارد
میر تقی میر : کلیات میر ۔ سرورق غائب
ناسخ : کلیات ناسخ ۔ مطبع محمدی لکھنؤ ۱۲۵۸ھ
رام بابو سکسینہ : تاریخ ادب اردو عشرت پبلشنگ ہاؤس لاہور
شبیہ الحسن : ناسخ ۔ اردو پبلشرس نظیر آباد لکھنؤ
سلام سندیلوی : اردو رباعیات ۔ نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۶۳ء
افضل حسین ثابت : حیات دبیر جلد اول ۔ جارج اسٹیم پریس لاہور
نقی احمد ارشاد : شاد کا عہد اور فن ۔ شاد میموریل کمیٹی پٹنہ ۱۹۶۲ء
عزیز لکھنوی : صحیفۂ ولا ۔ صدیق بک ڈپو لکھنؤ ۔ سنہ ندارد
جمیل مظہری : عرفان جمیل ۔ اصغریہ پبلی کیشنز الہ آباد ۱۹۶۹ء
نسیم امروہوی : مراثی نسیم جلد اول ۔ ناشر علی اظہر جعفری کراچی ۱۹۶۲ء

رسائل

ہماری زبان علی گڑھ ۱۵ دسمبر ۱۹۵۸ء
رضا کار لاہور ۸ جنوری ۴۳ء
کاروانِ حیات بمبئی شہید اعظم نمبر ۱۳۶۱ھ
نگار پاکستان جون جولائی ۶۸ء

سالنامہ سوز غم کراچی	۱۹۸۲ء	سرفراز لکھنؤ	محرم نمبر	۱۹۶۶ء
اخبار شیعہ لاہور	۱۳۷۱ھ	"	"	۱۹۷۳ء
سرفراز لکھنؤ محرم نمبر	۱۹۵۷ء	"	"	۱۹۷۵ء
"	۱۹۶۴ء	"	"	۱۹۷۹ء

پروفیسر گوپی چند نارنگ

سانحۂ کربلا بطور استعارہ

- کلاسیکی روایت کے تناظر میں

خواجہ حالی نے یادگارِ غالب میں مرزا غالب کے اس اعتراف کا ذکر کیا ہے کہ انھوں نے مجتہد العصر سید محمد صاحب کے اصرار پر مرثیہ لکھنا شروع کیا، لیکن مشکل سے مسدس کے تین بند لکھے تھے، اس سے آگے ان سے نہ چلا۔ غالب کا بیان ہے:

"یہ ان لوگوں کا حصہ ہے جنھوں نے اس وادی میں عمریں بسر کی ہیں۔" (ص ۹۱)

امتیاز علی عرشی نے سرورِ ریاض کے حوالے سے لکھا ہے کہ غالب نے ریاض الدین امجد سندیلوی متخلص بہ ریاض سے کہا "یہ حصہ دبیر کا ہے۔ وہ مرثیہ گوئی میں فوق لے گیا ہے۔ ہم سے آگے نہ چلا، ناتمام رہ گیا۔" (نسخۂ عرشی ص ۳۸۸)

جب بھی کوئی تاریخی حوالہ مذہبی اصناف سے نکل کر دوسری اصنافِ سخن میں پہنچتا ہے اور علامتی اظہاری شکلیں اختیار کرتا ہے، تو علاوہ معنیاتی وجوہ کے اس کی فنی وجوہ بھی ہو سکتی ہیں۔ کوئی بھی صاحبِ کمال کسی بھی حوالے کے خاص نوع کے اظہاری امکانات کو ختم بھی کر دیتے ہیں۔ غالب کا اعتراف اس کا کھلا ہوا ثبوت ہے، وہی غالب جو فارسی غزل میں حمد کے انداز میں کہہ چکے تھے:

بزم تُرا شمع و گل خستگی بوتُراب
ساز تُرا زیر و بم واقعۂ کربلا

واقعۂ کربلا کے تاریخی حوالے کا استعاراتی اظہار غزل کی کلاسیکی روایت

میں یقیناً ڈھونڈا جا سکتا ہے اور اس کی تلاش سعی حاصل نہ ہوگی۔ میر تقی میر کا یہ شعر اس کا بیّن ثبوت ہے:

شیخ پڑے محرابِ حرم میں پہروں دوگانہ پڑھتے رہو
سجدہ ایک اس تیغ تلے کا اُن سے ہو تو سلام کریں

یہاں تیغ سے مراد حسنِ محبوب بھی ہو سکتا ہے جو کشتنی ہے یا چشم و ابروئے محبوب جس کے وار سہہ کر شخصیت مکمّل ہوتی ہے، لیکن پہلے مصرعے میں 'شیخ'، 'محرابِ حرم'، 'دوگانہ' کچھ اور ہی فضا پیدا کرتے ہیں نیز "پہروں دوگانہ پڑھتے رہو" میں اس ظاہر داری پر جو باطنی اقدار سے خالی ہو، ہلکا سا طنز بھی ہے۔ اب دونوں مصرعوں کو ملا کر پڑھیے، تو تیغ تلے کا سجدہ اور سلام کسی اور ہی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اگرچہ پورے شعر میں واقعہ کربلا یا اس کے کسی محترم کردار کا کوئی ذکر نہیں، لیکن ظاہر داری اور تیغ تلے کا سجدہ سلام کرنے سے جس تضاد کی فضا بندی ہوئی ہے، اس میں ذہن معاً اسی تاریخی واقعے کی طرف راجع ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کرشمہ فن کے رمزیہ اور ایمائی رشتوں کی بدولت قائم ہوتا ہے۔

انھیں ایمائی رشتوں کی روشنی میں ذرا ذیل کے اشعار بھی ملاحظہ فرمائیے:

دست کشِ نالہ، پیش رو گریہ
آہ چلتی ہے یاں علم لے کر

زیرِ شمشیرِ ستم میرؔ تڑپنا کیسا
سر بھی تسلیمِ محبت میں ہلایا نہ گیا

اپنے جی ہی میں نہ آئی کہ پئیں آبِ حیات
ورنہ ہم میرؔ اسی چشمے پہ بے جان ہوئے

وا اس سے سرِ حرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم حلقِ بُریدہ ہی سے تقریر کریں گے

اس دشت میں اے سیل سنبھل ہی کے قدم رکھ
ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے

بظاہر یہ عشقیہ شاعری کے اشعار ہیں، لیکن کیا ان اشعار کی امیجری پر تاریخ کی پرچھائیں پڑتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ پہلے شعر میں گریہ، نالہ، آہ غزلیہ شاعری کے عام الفاظ ہیں، لیکن ان کا ایک ساتھ آنا، اور عَلَم کے ساتھ آنا کیا تصویر پیش کرتا ہے۔ دوسرا شعر حد درجہ عمومیت لیے ہوئے ہے اور تغزل کے رنگ میں رچا ہوا ہے۔ اس میں کوئی لفظ ایسا نہیں ہے جس سے کسی طرح کی تخصیص قائم ہو۔ لیکن جتنا ہی یہ شعر اپنے حوالۂ فیضان کے اعتبار سے مبہم ہے، اتنا ہی اپنی تاثیر اور دردمندی میں بے پناہ ہے۔ اس نوع کے اشعار کے بارے میں قطعیت سے کچھ کہنا جمالیاتی حُسن کاری کے تفاعل کے بھی خلاف ہے۔ تیسرے شعر میں فرات اور پیاس کے اَن کہے حوالے سے معنی در معنی کا جو پہلودار نظام قائم ہو گیا ہے، ذوقِ سلیم اس کو بخوبی محسوس کر سکتا ہے۔ چوتھے شعر کا انتخاب / سر جائے / کی وجہ سے نہیں، بلکہ / ہم حلقِ بُریدہ ہی سے تقریر کریں گے / کی وجہ سے کیا گیا ہے۔ غور فرمایئے کیا امیجری ہے اور کیا اثر اس سے مرتب ہوتا ہے۔ یہ اشارہ شہادت کے بعد کی روایت سے ماخوذ ہے۔ روایت لوک ورثہ کا حصّہ ہوتی ہے اور اس کا تعلق شعور سے زیادہ لاشعور سے ہوتا ہے۔ شاعری میں اس کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیئے۔ پانچواں شعر بھی لطف و اثر میں کم نہیں۔ سیل یا سیلِ گریہ یا سیلاب کا مضمون میر کے یہاں عام ہے لیکن دوسرے مصرعے میں / ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے / کہہ کر میر نے کچھ اور ہی معنویت اور کیفیت پیدا کی ہے۔ بہرحال یہ سب عشقیہ شاعری کے دردمند اشعار ہیں لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ان میں بعض اظہاری اور معنیاتی عناصر ایسے

تخلیقی غذا اس تاریخی روایت سے حاصل کرتے ہیں جو صدیوں سے ثقافتی سائیکی میں جذب ہو گئی ہے۔

غرض غزل کے اس نوع کے اشعار میں اس تاریخی واقعے کے استعاراتی ابعاد کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ کلاسیکی عہد میں اس معنیاتی نظام کا بنیادی ساختیہ ظاہرداری اور باطنیت کی ٹکر تھی۔ وہ طبقہ جو اقتدار پر قابض تھا، طاقت و ہوس کے نشے میں ریاکاری و منافقت کا شکار تھا۔ اس کے مقابلے میں عوامی طبقہ تھا جو باطنی اقدار یعنی پاکیزگیٔ نفس اور عشق و خیر و خدمتِ خلق کو اصل مذہب گردانتا تھا۔ ظاہرپرستی اور باطنیت کی آویزش پورے عہدِ وسطیٰ میں ملتی ہے۔ انیسویں صدی میں برصغیر کے نشاۃ الثانیہ اور عہدِ جدید میں داخل ہونے کے بعد بالخصوص سیاسی المیہ ۱۸۵۷ء کے بعد عہدِ وسطیٰ کا ظاہرداری اور باطنیت کی آویزش کا روحانی ساختیہ ایک نئے سیاسی سماجی ساختیے کو راہ دیتا ہے۔ اب اس میں حق و باطل یا خیر و شر کے معنی بدل جاتے ہیں۔ چنانچہ غیر ملکی استحصالی قوتیں یا برطانوی سامراج اب باطل یا شر ہے اور اس کے خلاف ستیزہ کاری یا جدوجہد کرنا عین حق اور خیر ہے۔ یوں تو اردو شاعری میں یہ احساس انیسویں صدی ہی سے ملنے لگتا ہے، لیکن صحیح معنوں میں سرسید، حالیؔ اور آزادؔ کے بعد راہ ہموار ہو جاتی ہے۔ البتہ اس نوع کے اظہارات میں پورا شعوری حوصلہ کہیں بیسویں صدی کے اوائل میں جا کر پیدا ہوتا ہے، اور اس احساس کو جو چیز مہمیز کرتی ہے وہ تحریکِ خلافت ہے۔ ۱۹۱۱ء میں جب جنگ بلقان چھڑی تو ہندوستانیوں کے زخم تازہ ہو گئے اور وہ بہت بے چین ہو گئے۔ ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگِ عظیم شروع ہوئی تو اس میں ترکی، جرمنی کے ساتھ تھا، چنانچہ جنگ ختم ہونے کے بعد برطانیہ نے ایشیائے کوچک میں ترکی کے مقبوضات فرانس اور انگلستان میں تقسیم کر لیے۔ اس سے پورے ہندوستان اور بالخصوص مسلمانوں میں شدید برہمی پھیل گئی اور تحریکِ خلافت اور ترکِ موالات شروع ہوئی۔ مولانا محمد علی جوہرؔ اس تحریک کے قائدین میں تھے۔ اُن کا شعری ذوق بہت رچا ہوا اور بالیدہ تھا۔ اگرچہ وہ

شاگرد داغ کے تھے لیکن سیاسی شاعری میں حسرت موہانی سے متاثر تھے۔ انھوں نے کئی بار قید و بند کی صعوبتیں جھیلیں۔ جیل سے ان کا کلام جیلر کی مہریں لگ کر باہر آتا تھا، اور شائع ہوتے ہی بے حد مقبول ہو جاتا تھا۔ ان کی اسی زمانے کی ایک غزل ہے:

دورِ حیات آئے گا قاتل قضا کے بعد
ہے ابتدا ہماری تری انتہا کے بعد

اسی غزل کا شعر ہے:

قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

یہ شعر شائع ہوتے ہی زبانِ زدِ خاص و عام ہو گیا۔ یہ خارج از امکان نہیں کہ بعد کی غزل پر اس کا کچھ نہ کچھ اثر ضرور مرتب ہوا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں مولانا محمد علی جوہر نے دیکھتے ہی دیکھتے اپنی تحریر و تقریر اور عبارت و اشارات سے قوت و توانائی کی ایسی آگ بھڑکا دی کہ پوری تحریک آزادی میں خود اعتمادی کی ایک نئی لہر دوڑ گئی۔ قومی رہنما دوسرے بھی تھے لیکن آتش فشانی اور شعلہ سامانی کا منصب گویا انھیں کو ودیعت ہوا تھا۔ انگریز سامراج کے جبر و استبداد سے ان کے پائے استقلال میں کبھی لغزش نہیں آئی، بلکہ جس قدر ظلم و جور میں شدت ہوئی، مولانا کا جوشِ قربانی اور جذبۂ ایثار و شہادت اتنا ہی کھل کر سامنے آیا۔ مندرجہ بالا یادگار غزل کے علاوہ اور بھی کئی مقامات پر مولانا نے سانحۂ کربلا کے تاریخی و معنوی انسلاکات کو اپنی غزل میں برتا ہے اور ان سے تخلیقی سطح پر مجاہدین آزادی کے جذبۂ حریت اور حوصلۂ شہادت کو للکارا ہے:

پیغام مِلا تھا جو حسین ابنِ علی کو
خوش ہوں وہی پیغامِ قضا میرے لیے ہے

فرصت کسے خوشامدِ شمر و یزید سے
اب ادّعائے پیرویِ پنجتن کہاں

کہتے ہیں لوگ ہے رہِ ظلمات پُرخطر
کچھ دشتِ کربلا سے سوا ہو تو جانیے

جب تک کہ دل سے محو نہ ہو کربلا کی یاد
ہم سے نہ ہو سکے گی اطاعت یزید کی

بنیادِ جبر و قہر اشارے میں ہل گئی
ہو جائے کاش پھر وہی ایمائے کربلا

روزِ ازل سے ہے یہی اک مقصدِ حیات
جائے گا سر کے ساتھ ہی سودائے کربلا

جہاں تک نظم کا تعلق ہے، واقعۂ کربلا اور شہادتِ حسین کی نئی معنویت کی طرف سب سے پہلے اقبال کی نظر گئی، اور اس کا پہلا بھرپور تخلیقی اظہار اقبال کے فارسی کلام میں ملتا ہے۔ اقبال کی اردو شاعری کی مثالیں بہت بعد کی ہیں۔ بالِ جبریل ۱۹۳۵ء میں شائع ہوئی۔ رموزِ بےخودی البتہ ۱۹۱۸ء میں منظرِ عام پر آچکی تھی۔ اس میں "درمعنیِ حریتِ اسلامیہ و سرِّ حادثۂ کربلا" کے عنوان سے جو اشعار ہیں، یقیناً ان کو اس نئے معنیاتی رجحان کا پیش خیمہ کہا جا سکتا ہے۔ یہ بات بھی بعید از قیاس نہیں کہ خود مولانا محمد علی جوہر اس معاملے میں اقبال سے متاثر رہے ہوں، کیونکہ اقبال کے فارسی کلام کی مثالیں تو یقیناً مولانا کی زندگی کی ہیں (مولانا کا انتقال ۱۹۳۱ء میں ہوا) اور اس میں شک نہیں کہ اقبال کا اثر نہایت ہمہ گیر اور وسیع تھا۔

رموزِ بے خودی ہیں "در معنیِ حریتِ اسلامیہ و سرِّ حادثۂ کربلا" سے متعلق اشعار رکنِ دوم میں آئے ہیں، جہاں شروع کا حصہ رسالتِ محمدیہ اور تشکیل و تاسیسِ حریت و مساوات و اخوتِ بنی نوعِ آدم کے بارے میں ہے۔ اس کے بعد اخوتِ اسلامیہ کا حصہ ہے، پھر مساوات کا، اور ان کے بعد حریتِ اسلامیہ کے معنی میں سرِّ حادثۂ کربلا بیان کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ حادثۂ کربلا کا ذکر اسلام کی بنیادی خصوصیات گنواتے ہوئے آیا ہے۔ اس حصے میں شروع کے کچھ اشعار عقل و عشق کے ضمن میں ہیں، اس کے بعد جب اقبال اصل موضوع پر آتے ہیں تو صاف اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کردارِ حسین کو کس نئی روشنی میں دیکھ رہے ہیں اور کن پہلوؤں پر زور دینا چاہتے ہیں۔ حسین کے کردار میں انھیں عشق کا وہ تصور نظر آتا ہے جو ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ تھا۔ اور اس میں انھیں حریت کا وہ شعلہ بھی ملتا ہے جس کی تب و تاب سے وہ ملت کی شیرازہ بندی کرنا چاہتے تھے اور نئے نوآبادیاتی تناظر میں ہم وطنوں کو جس کی یاد دلانا چاہتے ہیں:

در معنیِ حریتِ اسلامیہ و سرِّ حادثۂ کربلا

ہر کہ پیماں با ہو الموجود بست
گردنش از بندِ ہر معبود رست

عشق را آرامِ جاں حریت است
ناقہ اش را سارباں حریت است

آں شنیدستی کہ ہنگامِ نبرد
عشق با عقلِ ہوس پرور چہ کرد

آں امامِ عاشقاں پورِ بتولؓ
سروِ آزادے ز بستانِ رسولؐ

اللہ اللہ بائے بسم اللہ پدر
معنیِ ذبحٌ عظیم آمد پسر

بہرِ آں شہزادۂ خیر الملل
دوشِ ختم المرسلیں نعم الجمل

سرخ رو عشقِ غیور از خونِ او
شوخیِ ایں مصرع از مضمونِ او

درمیانِ امت آں کیواں جناب
ہمچو حرفِ قل ھو اللہ در کتاب

موسیٰ و فرعون و شبیر و یزید
ایں دو قوت از حیات آید پدید

زندہ حق از قوت شبیری است — باطل آخر داغ حسرت میری است
چوں خلافت رشتہ از قرآں گسیخت — حریت را زہر اندر کام ریخت
خاست آں سر جلوۂ خیر الامم — چوں سحابِ قبلہ باراں در قدم
بر زمین کربلا بارید و رفت — لالہ در ویرانہ ہا کارید و رفت
تا قیامت قطع استبداد کرد — موجِ خونِ او چمن ایجاد کرد
بہر حق در خاک و خوں غلطیدہ است — پس بنائے لا الہ گردیدہ است
مدعایش سلطنت بودے اگر — خود نکردے باچنیں ساماں سفر
دشمناں چوں ریگ صحرا لا تعد — دوستانِ او بہ یزداں ہم عدد
سرِ ابراہیمؑ و اسمٰعیلؑ بود — یعنی آں اجمال را تفصیل بود
عزمِ او چوں کوہساراں استوار — پائدار و تند سیر و کامگار
تیغ بہر عزتِ دین است و بس — مقصدِ او حفظ آئین است و بس
ماسوا اللہ را مسلماں بندہ نیست — پیشِ فرعونے سرش افگندہ نیست
خونِ او تفسیرِ ایں اسرار کرد — ملت خوابیدہ را بیدار کرد
تیغ لا چوں از میاں بیروں کشید — از رگ ارباب باطل خوں کشید
نقشِ الا اللہ بر صحرا نوشت — سطرِ عنوانِ نجاتِ ما نوشت
رمزِ قرآں از حسینؓ آموختیم — ز آتشِ او شعلہ ہا اندوختیم
شوکتِ شام و فرِ بغداد رفت — سطوتِ غرناطہ ہم از یاد رفت
تارِ ما از زخمہ اش لرزاں ہنوز — تازہ از تکبیرِ او ایماں ہنوز

اے صبا اے پیکِ دور افتادگاں
اشکِ ما بر خاکِ پاکِ او رساں

رموزِ بیخودی ہی میں "در معنی ایں کہ سیدۃ النساء فاطمۃ الزہرا اسوۂ کاملہ ایست برائے نساءِ اسلام" کے ذیل میں بھی حسین کا ذکر آیا ہے:

در نوائے زندگی سوز از حسینؑ
اہلِ حق حرّیت آموز از حسینؑ
سیرتِ فرزند ہا از اُمّہات
جوہرِ صدق وصفا از اُمّہات
مزرعِ تسلیم را حاصل بتولؑ
مادران را اُسوۂ کامل بتولؑ

اس کے فوراً بعد "خطاب بہ مخدّراتِ اسلام" میں یہ حوالہ پھر آیا ہے:

فطرتِ تو جذبہ ہا دارد بلند
چشمِ ہوش از اُسوۂ زہرا مبند
تا حسینے شاخِ تو بار آورد
موسمِ پیشیں بہ گلزار آورد

پھر یہ حوالہ زبورِ عجم (۱۹۲۷ء) کی ایک غزل کے اس زبردست شعر میں ملتا ہے:

ریگِ عراق منتظر کشتِ حجاز تشنہ کام
خونِ حسین باز دہ کوفہ و شامِ خویش را

ریگِ عراق منتظر ہے، کشتِ حجاز تشنہ کام ہے، اپنے کوفہ و شام کو خونِ حسین پھیر دے، اس میں حال کا صیغہ اور کوفہ و شامِ خویش نئی فکر کے غماز ہیں، یعنی پھر وہی تشنگی کا منظر ہے اور موجودہ حالات میں تمہارے کوفہ و شام کو خونِ حسینؑ کی پھر ضرورت ہے۔ یہ تھی وہ تڑپ اور آگ جو اقبال کو بار بار اس حوالے کی طرف لے آتی تھی۔

جاوید نامہ (۱۹۳۲ء) میں سلطان شہید (ٹیپو سلطان) کا ذکر کرتے ہوئے اُسے "وارثِ جذبِ حسینؑ" کہا ہے۔ پس چہ باید کرد (سنہ ۱۹۳۶ء) میں بھی "فقر" اور "حرفِ چند با اُمّتِ اسلامیہ" کے ذیل میں حسین حوالہ آیا ہے:

فقرِ عریاں گرمیِ بدر و حنین
فقرِ عریاں بانگِ تکبیرِ حسینؑ

ارمغان حجاز (۱۹۳۸ء) میں فرماتے ہیں:

اگر بندے ز درویشے پذیری
ہزار اُمّت بمیرد تو نہ میری
بتولے باش و پنہاں شو ازیں عصر
کہ در آغوش شبیرے بگیری

آخری مجموعہ ارمغان حجاز جو اقبال کے انتقال کے کچھ ماہ بعد ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا، اس شعر پر ختم ہوتا ہے:

ازاں کشتِ خرابے حاصلے نیست
کہ آب از خون شبیرے ندارد

اقبال فارسی میں بھی جو کچھ کہتے تھے، پوری اردو دُنیا میں اس سے ارتعاش پیدا ہوتا تھا۔ رثائی ادب سے ہٹ کر نئے تناظر میں اس تاریخی حوالے کی اہمیت کا ذکر اردو دنیا کے لیے ایک بالکل نیا موضوع تھا۔ اقبال کی اردو شاعری میں اس موضوع کی گونج پہلی بار بالِ جبریل (۱۹۳۵ء) کی غزلوں اور نظموں میں سنائی دیتی ہے۔ فارسی اور اردو دونوں زبانوں کے کلام کے پیشِ نظر اقبال کے یہاں حسین، شبیر، مقامِ شبیری، اسوۂ شبیری، باقاعدہ تھیم کا درجہ رکھتے ہیں۔ ذیل کے اردو اشعار اس سلسلے میں بے حد اہم ہیں۔ ان کو اس رجحان کے اولین سنگِ میل سمجھنا چاہیے۔ نئے نوآبادیاتی تناظر میں ان کی معنویت غور طلب ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ ان اشعار نے بعد کے شعرا کے لیے اس تاریخی حوالے کے نئے علامتی ابعاد کو روشن نہ کیا ہوگا۔

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسین، ابتدا ہے اسمٰعیل

اقبال کے اس تخلیقی رویے کا اثر بعد میں آنے والے شاعروں پر رفتہ رفتہ مرتب ہوا، اور یوں آہستہ آہستہ شعری اظہار کی ایک نئی راہ کھل گئی۔ بال جبریل کی مختصر نظم "فقر" کا نقطۂ عروج بھی کئی فارسی نظموں کی طرح "سرمایۂ شبیری" ہی ہے:

اک فقر سکھاتا ہے صیاد کو نخچیری
اک فقر سے کھلتے ہیں اسرارِ جہانگیری
اک فقر سے قوموں میں مسکینی و دلگیری
اک فقر سے مٹی میں خاصیتِ اکسیری
اک فقر ہے شبیری اس فقر میں ہے میری
میراثِ مسلمانی، سرمایۂ شبیری

لیکن انتہا درجہ کی حسن کاری اور حد درجہ شدت احساس کے ساتھ یہ حوالہ بال جبریل کی شاہکار نظم "ذوق و شوق" کے دوسرے بند میں ابھرتا ہے۔ اختتامی بیت میں تطبیق، تصورِ عشق سے کی گئی ہے جو اقبال کا مرکزی موضوع ہے۔

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں، بدر و حنین بھی ہے عشق

لیکن اسی بند کا یہ شعر:

قافلۂ حجاز میں ایک حُسین بھی نہیں
گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات

بالخصوص اس کا پہلا مصرع تو ضرب المثل کا درجہ اختیار کرچکا ہے۔ شاعر تڑپ کر کہتا ہے کہ ذکر عرب عربی مشاہدات سے اور فکر عجم عجمی تخیلات سے تہی ہو چکے ہیں۔ کاش کوئی حسین ہو جو زوال و غفلت کے اس پر آشوب دور میں حریت و حق کوشی کی شمع روشن کرے۔

رموزِ بے خودی ۱۹۱۸ء میں بالِ جبریل ۱۹۳۵ء میں اور ارمغان حجاز ۱۹۳۸ء میں منظر عام پر آئیں۔ لگ بھگ اسی زمانے میں جوش ملیح آبادی کے یہاں بھی

شہادتِ حسین کا حوالہ نئے انقلابی ابعاد کے ساتھ ملنے لگتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ یوں تو جوشؔ ملیح آبادی نے "ذاکر سے خطاب" اور "سوگوارانِ حسین سے خطاب" جیسی نظمیں بھی لکھیں جن کا مقصد اصلاح تھا، لیکن شہادتِ حسین کی انقلابی معنویت کی طرف اشارے انھوں نے "رثائی ادب" کے دائرے ہی میں رہ کر کیے۔ شعلہ و شبنم میں اس نوعیت کا جتنا کلام ہے، اس کے بارے میں خود جوشؔ نے وضاحت کر دی ہے کہ یہ تمام نظمیں ۱۹۲۷ء سے پہلے کی ہیں۔ جوش ان منظومات کو بھلے ہی زیادہ اہمیت نہ دیتے ہوں، کردارِ حسین کی انقلابی معنویت کو روشن کرنے میں جوشؔ کی شاعری نے نہایت اہم خدمت انجام دی۔ کم لوگوں کو معلوم ہے کہ ان کا پہلا مرثیہ جو "آوازۂ حق" کے نام سے شائع ہوا، اور جس کے آخری بند میں واضح طور پر جوش نے صدیوں کی تاریخ کا سلسلہ اپنے عہد کی سامراج دشمنی سے ملا دیا، ۱۹۱۸ء کی تصنیف ہے۔ اقبال کی شہرۂ آفاق تصنیف رموزِ بے خودی بھی (جس سے ہم "درمعنی حریت اسلامیہ و سرِ حادثۂ کربلا" اور متعدد دوسرے حوالے پیش کر چکے ہیں) ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی۔ یہ پہلی جنگِ عظیم کے اختتام کا اور تحریکِ خلافت کے تقریباً آغاز کا زمانہ تھا۔ جوشؔ کا یہ بند ملاحظہ ہو جس میں وہ دعوت دیتے ہیں کہ اسلام کا نام جلی کرنے کے لیے لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابن علی ہو :

اے قوم! وہی پھر ہے تباہی کا زمانہ اسلام ہے پھر تیرِ حوادث کا نشانہ
کیوں چپ ہے اسی شان سے پھر چھیڑ ترانہ تاریخ میں رہ جائے گا مردوں کا فسانہ
مٹتے ہوئے اسلام کا پھر نام جلی ہو
لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابن علی ہو

واضح رہے کہ "آوازۂ حق" کو شعلہ و شبنم میں شامل کرتے وقت جو ۱۹۳۶ء میں شائع ہوئی، جوشؔ نے اعتذار کا لہجہ اختیار کیا اور یہ نوٹ درج کیا "اس نظم کو صرف اس نظر سے پڑھا جا سکتا ہے کہ یہ آج سے اٹھارہ برس پیشتر کی چیز ہے"۔ (ص ۲۴۸)

یوں تو جوشؔ ملیح آبادی نے نو مرثیے لکھے جنھیں ضمیر اختر نقوی نے مرتب کر کے شائع کر دیا

ہے (جوش ملیح آبادی کے مرثیے، لکھنو ۱۹۸۱ء) لیکن آزادی سے پہلے "آوازۂ حق" کے علاوہ جوش کا صرف ایک اور مرثیہ "حسین اور انقلاب" ملتا ہے جو ۱۹۴۱ء کی تصنیف ہے۔ اس میں انھوں نے اپنے انقلابی خیالات کا اظہار اور بھی کھُل کر کیا ہے اور کئی بندوں میں حسین کو حریت و آزادی کے مظہر کے طور پر پیش کیا ہے۔ چالیسویں بند کی بیت ہے:

عباسِ نامور کے لہو سے دُھلا ہوا
اب بھی حسینیت کا عَلَم ہے کھُلا ہوا

اس کے بعد کے کچھ بند ملاحظہ ہوں:

یہ صبحِ انقلاب کی جو آج کل ہے ضَو — یہ جو مچل رہی ہے صبا پھٹ رہی ہے پَو
یہ جو چراغِ ظلم کی تھرّا رہی ہے لَو — در پردہ یہ حسین کے انفاس کی ہے رَو
حق کے چھڑے ہوئے ہیں جو یہ ساز دوستو
یہ بھی اُسی جری کی ہے آواز دوستو

پھر حق ہے آفتابِ لبِ بام اے حسین — پھر بزمِ آب و گِل میں ہے کہرام اے حسین
پھر زندگی ہے سُست و سُبک گام اے حسین — پھر حریت ہے موردِ الزام اے حسین
ذوقِ فساد و ولولۂ شر لیے ہوئے
پھر عصرِ نو کے شمر ہیں خنجر لیے ہوئے

مجروح پھر ہے عدل و مساوات کا شعار — اس بیسویں صدی میں ہے پھر طُرفہ انتشار
پھر نائب یزید ہیں دنیا کے شہریار — پھر کربلائے نو سے ہے نوعِ بشر دوچار
اے زندگی! جلالِ شہِ مشرقین دے
اس تازہ کربلا کو بھی عزمِ حسین دے

آئینِ کشمکش سے ہے دنیا کی زیب و زین — ہر گام ایک "بدر" ہو ہر سانس اک "حنین"
بڑھتے رہو یونہیں پئے تسخیرِ مشرقین — سینوں میں بجلیاں ہوں زبانوں پہ "یاحسین"
تم حیدری ہو، سینۂ اژدر کو پھاڑ دو
اس خیبرِ جدید کا دَر بھی اُکھاڑ دو

اس مرثیہ کا خاتمہ اس بیت پر ہوا ہے:

دنیا تری نظیرِ شہادت لیے ہوئے
اب تک کھڑی ہے شمع ہدایت لیے ہوئے

جوشؔ ملیح آبادی نے اسی زمانے میں کہا:

انسان کو بیدار تو ہو لینے دو
ہر قوم پکارے گی ہمارے ہیں حسین

اس سلسلے میں جوشؔ کے ایک سلام کے یہ دو شعر بھی دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں، جس میں عہدِ نو کی صاف گونج موجود ہے:

محراب کی ہوس ہے نہ منبر کی آرزو
ہم کو ہے طبل و پرچم و لشکر کی آرزو
اس آرزو سے میرے لہو میں ہے جزر و مد
دشتِ بلا میں تھی جو بہتر کی آرزو

ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ جوشؔ رثائی ادب کی کلاسیکی روایت سے جو مذہبی مقصد کے لیے مخصوص تھی، سیاسی نوعیت کا کام لے رہے تھے۔ اس پر کچھ اعتراض بھی ہوئے۔ بایں ہمہ اس کا اعتراف بھی کیا گیا کہ "جوشؔ نے مرثیے میں انقلاب اور قومی آزادی کے تصور کو رواج دیا۔" تاہم رثائی ادب کی اپنی حدود تھیں، جن کا احترام مرثیہ گو شعرا کے لیے واجب تھا۔ جوشؔ کی البیلی شخصیت کی بات ہی اور تھی۔ وہ اپنی رومانیت اور بغاوت کی وجہ سے ہر چیز کو نبھا لے جا سکتے تھے۔ دوسروں کے لیے یہ ممکن نہیں تھا۔ جمیل مظہری نے کچھ کوشش کی لیکن اُن سے چلا نہیں، اور اس کا چلنا ممکن بھی نہیں تھا۔ ان کوششوں کے برعکس اقبالؔ اور محمد علی جوہرؔ نے نظم اور غزل میں کردارِ حسین کی عظمت کے بلاواسطہ اور بالواسطہ تخلیقی اظہار کی جو راہ دکھائی تھی، اس نے آنے والوں کے لیے ایک شاہراہ کھول دی، اور بعد کی اردو شاعری میں اس رجحان کو فروغ دراصل انھیں اثرات کے تحت ہوا۔

پروفیسر منظر عباس نقوی

مرثیے کی لسانی اہمیت

انیس و دبیر کے خصوصی حوالے سے

حیرت ہے کہ جس صنفِ سخن کو میر انیس جیسے عظیم شاعر کی سرپرستی حاصل ہو اُس کی لسانی یا ادبی اہمیت کسی مذاکرے میں موضوعِ گفتگو بننے کی محتاج سمجھی جائے میرا ایمان تو یہ ہے کہ اردو کے شعری سرمائے سے صرف انیس ہی کے مرثیوں کو الگ کر لیا جائے تو چاہے اس سرمائے کے وزن میں زیادہ کمی نہ آئے لیکن اس کا ثقل گھٹ کر تین چوتھائی ضرور رہ جائے گا۔ یہ وہ حقیقت ہے جس کا اعتراف حالی سے حال تک تمام انصاف پسند نقادوں نے کیا ہے۔ یہاں ہم مولانا الطاف حسین حالی کے ایک قول کو اپنے مقالے کا سرنامہ بنانا چاہتے ہیں جو صرف انیس کی شاعرانہ عظمت کا اعلانیہ ہی نہیں ساتھ ہی ساتھ اُس صنفِ سخن کی لسانی اہمیت کا اعتراف بھی ہے جس میں اُردو کے اس نامور باکمال نے اپنی زبان دانی کے جوہر دکھائے ہیں:

"انھوں نے (یعنی انیس نے) بیان کرنے کے نئے نئے اسلوب اردو شاعری میں کثرت سے پیدا کر دیے۔ ایک ایک موقع کو سَو سَو طرح بیان کر کے قوتِ متخیلہ کی جولانیوں کے لیے ایک نیا میدان صاف کر دیا اور زبان کا ایک معتد بہ حصّہ جس کو ہمارے شاعروں کی قلم نے مس تک نہیں کیا تھا اور جو محض اہلِ زبان کی بول چال میں محدود تھا اُس کو شعرا سے روشناس کرا دیا .... آج کل یورپ میں شاعر کے کمال کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ اُس نے اور شعرا

سے کس قدر زیادہ الفاظ خوش سلیقگی اور شائستگی سے استعمال کیے
ہیں۔ اگر ہم اس کو معیارِ کمال قرار دیں تو بھی میر انیسؔ کو اردو شعرا میں
سب سے برتر ماننا پڑے گا۔ (مقدمہ شعر و شاعری)

مرثیے کی اہمیت پر گفتگو کیوں ضروری سمجھی گئی، شاید اس کی تہ میں یہ احساس کارفرما ہو کہ مرثیے کو اُردو شاعری میں جو مقام ملنا چاہیے تھا وہ ابھی تک نہیں ملا۔ مرثیے سے عمومی طور پر دلچسپی کم ہونے کا سبب شاید یہ ہو کہ اس میں ایک مخصوص فرقے کے عقائد کی ترجمانی ملتی ہے۔ یقیناً شاعر اور قاری کے عقائد کا اختلاف کسی صنفِ سخن سے عدم دلچسپی دلچسپی کا سبب بن جاتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس صنفِ سخن کی مناسب تفہیم و تحسین نہیں ہو پاتی۔ ایسی صورت میں ہم کیا کریں؟ کیا اس صنفِ سخن کو نظرانداز کر دیا جائے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اگر ہم یہ غلطی کرتے ہیں تو نہ صرف مرثیے سے بلکہ عالمی ادب کے عظیم ترین شاہکاروں سے جن میں دانتے کی طربیہ خداوندی، ملٹن کی PARADISE LOST اور تلسی داس کی رام چرتر مانس جیسی معرکتہ الآرا تخلیقات بھی شامل ہیں ہم محروم ہو کر رہ جائیں گے۔ اس کا حل صرف ایک ہے اور وہ یہ کہ ہم بنیادی طور پر شاعر کے فن سے سروکار رکھیں اور موضوعِ کلام میں سے عقیدہ کا حصّہ عقیدت مندوں کے لیے چھوڑ دیں اور اُن اقدار کو اخذ کر لیں جو ملک، مذہب اور فرقے کے اختلاف سے بالاتر ہوتی ہیں۔ مرثیے کی یہ دین بھی کیا کم ہے کہ اُس نے ایک طرف تو بقول انیسؔ گونگوں کو "ماہرِ اندازِ تکلم" کر دیا اور دوسری جانب اُردو شاعری کو جو جنسی زدگی کا شکار تھی۔ اُن اعلیٰ وارفع اخلاقی اقدار سے روشناس کرایا جن کا دوسری اصناف سخن مثلاً غزل مثنوی یا قصیدے میں دور دور سراغ نہیں ملتا۔ مولانا حالیؔ نے شاعری کو اخلاق کا نائب مناب قرار دیا تھا۔ ہو سکتا ہے کہ ہم مولانا کی اس رائے سے سو فیصد اتفاق نہ کر سکیں لیکن اس حقیقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ شاعری محض الفاظ کی بازی گری نہیں بلکہ ایک سنجیدہ مقصد کی حامل ہوتی ہے اور مقصد ہوتا ہے انسان کو اُس کو انفرادی اور سماجی زندگی میں اُن بلند اقدار کا احساس دلاتے رہنا جن سے بیگانہ ہو کر انسان

انسان نہیں رہتا بلکہ بہائم کی صف میں جا ملتا ہے۔ مرثیے میں جس معرکے کا بیان ہے وہ دراصل سارا کا سارا اقرار کا معرکہ ہے۔ یہ فطرتِ انسانی کے اُن دو متصادم اور متضاد رویّوں کی آویزش کا بیان ہے جنھیں ہم خیر و شر یا حق و باطل کے ناموں سے یاد کرتے ہیں ۔۔۔ بقولِ اقبال ؎

موسیٰ و فرعون و شبیر و یزید　　　این دو قوت از حیات آمد پدید

زبان خیال کی تابع ہوتی ہے، پھر کیسے ممکن تھا کہ مرثیے کے اس اعلیٰ و ارفع موضوع کا اثر زبان پر نہ پڑتا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ مرثیے کے علاوہ کوئی دوسری صنفِ سخن نہیں جس میں طہارتِ زبان کا اہتمام ایسے اعلیٰ پیمانے پر کیا گیا ہو۔

زبان بنیادی طور پر ابلاغ و ترسیل کا وسیلہ ہوتی ہے۔ اس لیے کوئی بھی صنفِ سخن ہو اُس کی لسانی اہمیت کا تعین کرنے کے لیے یہ جاننا بے حد ضروری ہے کہ اُس کے تخلیقی سرمائے نے ہمیں جو ذخیرۂ الفاظ اور اسالیبِ بیان فراہم کیے ہیں اُن سے زبان کی قوتِ اظہار میں کیا اضافہ ہوا ہے۔ جہاں تک مرثیے کا تعلق ہے اُس کی لفظیات اتنی وسیع اور متنوع ہیں کہ ایک ضخیم تہذیبی فرہنگ مرتب ہو سکتی ہے۔ یہ فرہنگ سترھویں، اٹھارویں، اور انیسویں صدی کی مشترک ہندوستانی تہذیب کا ایک ایسا نگار خانہ ہوگی جس کی سیر کر کے ہم اس دور میں استعمال ہونے والے سازو سامان، ظروف، اسلحہ، پارچہ جات سواریوں، حرب و ضرب کی اصطلاحوں سے روزمرہ، محاورات اور ضرب الامثال کے بارے میں پوری واقفیت حاصل کر سکتے ہیں۔

قطع نظر اس بیش قیمت ذخیرۂ الفاظ کے، مرثیے کی لسانی اہمیت کا راز دراصل اُس کے موضوعاتی تنوع میں مضمر ہے۔ موضوعاتی تنوع سے مراد یہ ہے کہ مرثیہ ہر چند کہ اپنے لغوی مفہوم کے اعتبار سے ایک رثائی صنفِ سخن ہے جو رونے اور رلانے سے مخصوص سمجھی جاتی ہے لیکن صاحبانِ نظر جانتے ہیں کہ اپنے ارتقائی سفر میں بہت جلد مرثیے نے اپنے لیے وسعتیں تلاش کر لیں جو بیک وقت غنائی، بیانیہ، وصفیہ، رزمیہ، مدحیہ، اخلاقی اور ڈرامائی شاعری کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ مرثیے کے اس موضوعاتی تنوع نے اُسے ایسا

کثیر الابعاد اسلوب MULTI DIMENSIONAL STYLE عطا کیا ہے جس کی بدولت اس صنف سخن میں لسانی اظہار کی بے پناہ قوت پیدا ہو گئی ہے۔ تنگیٔ وقت تفصیل میں جانے کی اجازت نہیں دیتی اس لیے جستہ جستہ کچھ اشاروں پر اکتفا کروں گا۔

مرثیہ بنیادی طور پر بیانیہ شاعری کے زمرے میں آتا ہے۔ بیانیے کا حسن اس میں ہے کہ جو واقعہ بیان کیا جا رہا ہے اس میں واقعاتی ربط و تسلسل ہو۔ بیان حشو و زوائد سے پاک ہو اور الفاظ کا استعمال ایسی احتیاط کے ساتھ کیا جائے کہ شاعر جو تصویر پیش کرنا چاہتا ہے وہ متحرک رہے جامد ہو کر نہ رہ جائے۔ مثنوی بھی بیانیہ شاعری ہی کی ایک قسم ہے لیکن بالعموم اس میں عمل کی رفتار بہت سست رہتی ہے۔ ایک کامیاب بیانیے کی شناخت یہ ہے کہ اس میں صفات کم لیکن افعال تر کی ACTIVE VERBS کی FREQUENCY بہت زیادہ ہو۔ انیس اور دبیر کے مرثیوں سے اس قسم کی متعدد مثالیں نقل کی جا سکتی ہیں۔ یہاں مرزا دبیر کے چند بندوں پر اکتفا کروں گا۔ دیکھیے صرف ۳ بندوں میں شاعر نے جنابِ علی اصغر کی شہادت کا پورا واقعہ کیسی سادہ اور پُر اثر زبان میں نظم کر دیا ہے۔

ہاتھوں پہ لے کے اُس کو چلے شاہ کربلا   اور ساتھ ساتھ گود کو کھولے ہوئے قضا
لکھا ہے دھوپ تیز تھی اور گرم تھی ہوا   اصغر پہ ماں نے ڈال دی آنچل سی اک ردا
چادر نہ تھی، وہ چہرہ پُر آب و تاب پر
ٹکڑا سفید ابر کا تھا آفتاب پر

ہر اک قدم پہ سوچتے تھے سبطِ مصطفےٰ   لے تو چلا ہوں، فوجِ عمر سے کہوں گا کیا؟
پانی کے واسطے نہ کروں گا میں التجا   منت کروں گا بھی تو سنیں گے نہ اشقیا
کم ظرف سنگدل ہیں یہ کیا رحم کھائیں گے
مجھ کو یقیں نہیں ہے کہ پانی پلائیں گے

پہنچے قریب فوج تو گھبرا کے رہ گئے   چاہا کریں سوال پہ شرما کے رہ گئے
غیرت سے رنگ فق ہوا تھرا کے رہ گئے   چادر لبِ پسر کے چہرے سے سرکا کے رہ گئے

آنکھیں جھکا کے بولے کہ یہ ہم کو لائے ہیں
اصغر تمہارے پاس غرض لے کے آئے ہیں

ماں نے بہت گلے سے لگایا نہ چپ ہوئے — بہنوں نے گودیوں میں کھلایا نہ چپ ہوئے
گہوارے میں پھوپی نے جھلایا نہ چپ ہوئے — رو رو کے سارے گھر کو رلایا نہ چپ ہوئے
واں اشک بار تھے تو یہاں بے قرار ہیں
پانی کے تم سبھوں سے یہ امیدوار ہیں

گر میں بقولِ شمر و عمر ہوں گناہ گار — یہ تو نہیں کسی کے بھی آگے قصوروار
شش ماہہ، بے زبان، نبی زادہ، شیر خوار — ہفتم سے سب کے ساتھ یہ پیاسا ہے بے قرار
سن ہے جو کم تو پیاس کا صدمہ زیادہ ہے
مظلوم خود ہے اور یہ مظلوم زادہ ہے

پھر ہونٹ بے زبان کے چومے جھکا کے سر — رو کر کہا جو کہنا تھا سو کہہ چکا پدر
باقی رہی نہ بات کوئی، اے مرے پسر — سوکھی زبان تم بھی دکھا دو نکال کر
پھیری زباں لبوں پہ جو اُس نورِ عین نے
تھرا کے آسماں کو دیکھا حسینؑ نے

مولا فلک کو دیکھ رہے تھے کہ ناگہاں — لی حرملہ نے شانے سے دو ٹانک کی کماں
ترکش سے چن کے کھینچ لیا تیرِ جاں ستاں — جوڑا کماں میں تاک کے حلقومِ بے زباں
چھٹتے ہی حلق بچے کا چھیدا جو تیر نے
گھبرا کے غش سے کھول دیں آنکھیں صغیر نے

اس آخری بند میں حرملہ کی جس شقاوت کا بیان ہے اس کو نثر کے ایک جملے میں یوں ادا کیا جا سکتا ہے کہ حرملہ نے گلوئے علی اصغر کو ایک جان لیوا تیر کا نشانہ بنایا۔ لیکن شعری بیانیہ اس عمل کی تفصیل چاہتا ہے۔ شاعر نے بند کے چھ مصرعوں میں یہ جزئی تفصیل کس خوبی سے بیان کر دی ہے۔ ظالم کا شانے سے دو ٹانک کی کمان لینا، ترکش سے ایک جان

لیوا تیر نکالنا بے زبان کے گلے کو تاک کر تیر کو کمان میں جوڑنا، تیر چھٹتے ہی بچے کے گلے کا مجروح ہونا اور گھبرا کے غش سے آنکھیں کھول دینا ایسی ضروری تفصیلات ہیں جن کے بغیر حرملہ کے عمل کی تصویر متحرک نہیں بن سکتی تھی۔

بیانیے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ واقعے کی واقفیت نہ ختم ہونے پائے۔ عصر عاشور جب امام عالیمقام میں زخمہائے نیزہ و شمشیر کی تاب باقی نہ رہی تو غش کھا کر دوش فرس سے فرش زمین پر تشریف لائے واعظین و ذاکرین کا اتباع کرتے ہوئے اگرچہ میں نے اس جملے میں خود کو اس بے ادبی کے ارتکاب سے بچا لیا جو "گرنے" کے لفظ سے وابستہ ہے لیکن جہاں تک بیان کی واقفیت کا تعلق ہے "حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا" "تشریف لانا" ایک اختیاری عمل ہے جب کہ بیان جس صورت حال کا کیا جا رہا ہے اس میں ارادہ و اختیار کی کوئی گنجائش نہیں۔ اس اضطراری عمل کے لیے اُردو زبان میں "گرنے" کا متبادل کوئی دوسرا لفظ نہیں۔ انیس کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس محل پر گرنے ہی کا لفظ استعمال کیا ہے لیکن اپنی بے مثال امیجری کی مدد سے نہ صرف یہ کہ اس لفظ کی سُبکی کو ختم کر دیا ہے بلکہ اپنے ممدوح عالیمقام کی رفعت اور عظمت کے تصور کو اور چار چاند لگا دیے ہیں ملاحظہ ہو یہ بند:

گرتے ہیں اب حسینؑ فرس پر سے ہے غضب ۔۔۔ چھوٹی رکاب پائے مطہر سے، ہے غضب
پہلو شگافتہ ہوا خنجر سے، ہے غضب ۔۔۔ غش میں جھکے، عمامہ گرا سر سے ہے غضب
قرآن رحل زیں سے سر فرش گر پڑا
دیوار کعبہ بیٹھ گئی، عرش گر پڑا

غرض یہ کہ مرثیے نے اُردو زبان کو واقعہ نگاری کے آداب سکھا دیے۔ اس حقیقت کا اعتراف مولانا عبدالسلام ندوی کے الفاظ میں سنیے:

"شاعری کی جو صنفیں اُردو میں آئیں، وہ قصیدہ اور غزل تھی اور ان دونوں کو واقعہ نگاری سے کوئی تعلق نہ تھا۔ مثنویاں جو کچھ لکھی گئیں وہ مورخانہ نہیں بلکہ عاشقانہ تھیں۔ اُس میں بھی اصلی واقعات کے اظہار کی چنداں

ضرورت پیش نہیں آئی۔ لیکن ہمارے مرثیہ گویوں کو ہر قسم کے واقعات لکھنے کا موقع ملا۔ اس لیے یہ کہنا بالکل سچ ہے کہ اردو زبان میں واقعہ نگاری کی بنیاد صرف مرثیہ گویوں نے ڈالی۔"

(شعر الہند۔ حصّہ دوم ص۱۴۷)

بیانیہ کے بعد ایک سرسری جائزہ اُس حصّے کا بھی ضروری ہے جو وصفیہ شاعری DESCRIPTIVE POETRY کے زمرے میں آتا ہے۔ وصفیہ شاعری کے نمونے جا بجا ہمیں مثنویوں میں بھی ملتے ہیں لیکن افراد، اشیاء، مقامات اور موسمی کیفیات کا جیسا بھرپور بیان مرثیوں میں نظر آتا ہے اُس کی مثال کسی دوسری جگہ نہیں مل سکتی۔ وصفیہ شاعری کا کمال صرف یہ نہیں ہے کہ کسی چیز کی تصویر نگاہوں کے سامنے آجائے بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ کسی شخص یا کسی مقام یا موسمی کیفیت کا جو تاثر شاعر اپنے قاری کے ذہن پر مرتب کرنا چاہتا ہے اُس میں اُس کو پوری کامیابی حاصل ہو۔ مثال کے طور پر صبحِ عاشور تک ہمیں حُر اور ایک شامی جو امام حسینؑ سے نبرد آزما ہوا ایک ہی صف میں نظر آتے ہیں۔ دونوں ہی لشکرِ یزید کے سرداروں میں سے ہیں: ایک ہی سے دونوں کے اسلحے ہیں اور ہی سی پوشاکیں۔ لیکن امام حسین سے طالبِ عفو ہونے کے بعد یہی حُر جب نصرتِ امام کے لیے فوجِ یزید کے سامنے آتا ہے تو لوگ پکار اُٹھتے ہیں کہ۔

نور یہ حور میں دیکھا نہ بنی آدم میں
یہ وہی حُرِ جری ہے، جو ابھی تھا ہم میں
تن ہی خوشبو، رخِ گل رنگ تر و تازہ ہے
خاکِ نعلین مبارک کی، عجب غازہ ہے

یہی وجہ ہے کہ جب انیسؔ دو الگ الگ موقعوں پر حُر اور اُس شامی پہلوان کی تصویر کشی کرتے ہیں تو سلاحِ جنگ اور طاقت و توانائی کی یکسانیت کے باوصف دونوں تصویروں میں آسمان و زمین کا فرق ہو جاتا ہے۔ یہی ہے موقع اور محل کی مناسبت سے الفاظ کا انتخاب اور استعمال۔ ان دونوں کرداروں سے متعلق ایک ایک بند نقل کرنے کی اجازت چاہتا ہوں

دونوں بندوں میں مجموعی طور پر ۳۸ لفظوں سے کام لیا گیا ہے جو حروفِ تہجی کی ترتیب سے یہ ہیں: اجل، آہن، آہنی، بالا، بد، بدی، بر، بگاڑ، پہاڑ، ترکش، تگاپو، تن، تنومند، توسن، تیغ، جلال، جوشن، چتون، چوکڑی، حور، خیرہ سر، دروں، دوش، سپر، سیاہ، شملہ، شقی، شوکت، طبیعت، قد، کلفت، کماں، کمر، گھوڑا، مرگ، ناوک، ہاتھ، ہرن اور ہوا۔ یہ ہیں وہ ۳۹ الفاظ جن کی مدد سے شاعر کو دو افراد کا سراپا بیان کرنا ہے وہ جن میں سے ایک پیکرِ نور ہے اور دوسرا مجسمہ ناز۔ اس موقع پر ہمیں شاعر کے انتخابِ الفاظ کی داد دینی پڑتی ہے کہ جو لفظ جس تصویر کے لیے مناسب تھا وہی استعمال کیا۔ ملاحظہ ہوں یہ دونوں بند۔

پہلے اُس شامی پہلوان کا سراپا دیکھیے جو امام حسین علیہ السلام سے نبرد آزما ہوا تھا۔

بالا قد و کرخت و تنومند و خیرہ سر　　　روئیں تن و سیاہ دروں، آہنی کمر
ناوک پیامِ مرگ کے، ترکش اجل کا گھر　　　تیغیں ہزار ٹوٹ گئیں جس پہ وہ سپر
دل میں بدی طبیعتِ بد میں بگاڑ تھا
گھوڑے پہ تھا شقی کہ ہوا پر پہاڑ تھا

اب ذرا حُر کا سراپا ملاحظہ فرمائیں۔

حُر چلا فوجِ مخالف پہ اڑا کر توسن　　　چوکڑی بھول گئے جس کی تگاپو سے ہرن
وہ جلال اور وہ شوکت، وہ غضب کی چتون　　　ہاتھ میں تیغ، کماں دوش پہ بر میں جوشن
دوسرے دوش پہ شملے کے جو بل کھاتے تھے
کاکلِ حور کے سب پیچ کھلے جاتے تھے

اور جنابِ حر کے اس سراپا کی توسیع اگلے بند میں اس طرح ہوتی ہے!

زورِ بازو کا نمایاں تھا بھرے شانوں سے　　　دستِ فولاد دبا جاتا تھا دستانوں سے
برچھیوں اڑتا تھا دب کے فرس رانوں سے　　　آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کے نگہبانوں سے
خودِ رومی کی جو ضو تا بہ فلک جاتی تھی
چشمِ خورشید میں بجلی سی چمک جاتی تھی

دیکھیے میر انیس نے اپنے ہیرو کے خد و خال، وضع قطع، شوکت و حشمت، تنومندی، کس

بل اور شہسواری کی کیسی متحرک چند لفظوں میں مرتب کر دی ہے۔ اس بند میں "آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کے تنگ بالوں سے" غضب کا مصرع ہے۔ دریا نشیب میں ہوتا ہے اُس کے پہرہ داروں سے میدان کے شہسوار کی آنکھ صرف اُسی حالت میں لڑ سکتی ہے جب گھوڑا رانوں سے دب دب کر برچھیوں اُڑنے لگے۔

وصفیہ شاعری میں شاعر کو دشواری کا سامنا اُس موقع پر ہوتا ہے کہ مقصود ہیرو کے جس وصف کا بیان ہو صورت حال اُس سے مطابقت نہ رکھتی ہو۔ اس مشکل سے عہدہ برآ ہونے کے لیے مہارتِ زبان بھی ضروری ہے اور پیکر تراشی (IMAGERY) کا آرٹ بھی ہے۔ انیس اپنے مشہور مرثیے جب قطع کی مساحت شب آفتاب نے " میں امام حسین کی جماعت میں نماز فجر کا ذکر کرتے ہوئے امام کے اصحاب باوفا کے حُسن صورت اور اخلاق حمیدہ کا بیان کر رہے ہیں۔ مقصودِ شاعر ان نورانی چہروں کی تابناکی کا بیان ہے لیکن مشکل یہ آپڑی ہے کہ پانی دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے یہ چہرے خاک تیمم سے آلودہ ہیں۔ دیکھیے شاعر نے اپنی لسانی مہارت سے خاک آلود چہروں کو کس طرح تابناک تر بنا دیا ہے۔

پانی نہ تھا وضو جو کریں وہ فلک جناب   پر تھی رخوں پہ خاک تیمم سے طرفہ آب
باریک ابر میں نظر آتے تھے آفتاب   ہوتے ہیں خاکسار، غلام ابو تراب
مہتاب سے رخوں کی صفا اور ہو گئی
مٹی سے آئینوں پہ جلا اور ہو گئی

اُردو مرثیوں کا ایک خاص حصہ وہ بھی ہے جسے رزمیہ کہتے ہیں۔ مرثیے کی رزمیہ شاعری نے اُردو زبان کو ایک بہت بڑے اعتراض سے بچا لیا اور وہ اعتراض یہ ہے کہ یہ صرف عشق و محبت کی زبان ہے۔ سچ پوچھیے تو یہ اعتراض بالکل بے بنیاد بھی نہیں۔ قصیدے کے مختصر سے سرمائے کو چھوڑ کر دیکھا جائے ہمارا سارا کا سارا شعری سرمایہ خواہ بصورت غزل یا بشکل مثنوی ایک ایسی رومان زدگی کا شکار دکھائی دیتا ہے جس نے اس زمانے کے لب ولہجے کو بالکل نسائی بنا دیا تھا اور اُس میں وہ شان وہ شکوہ بالکل مفقود تھی جو کسی زبان کی صحت مندی اور توانائی کی

علامت ہے۔ مرثیے کے رزمیہ حصے نے اس زبان کو وہ زور اور قوت عطا کی جس کے نمونے ہمیں EPicS میں ملتے ہیں اس سلسلے میں صرف دو بند انیس کے نقل کرنا چاہتا ہوں۔ جن سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ ان شعراء نے اپنی رزم نگاری کے وسیلے سے اردو زبان کو کن اظہار کی امکانات سے روشناس کرا دیا:

انیس امام حسین کی شمشیر زنی کا ذکر کر رہے ہیں۔

آیا خدا کا قہر جدھر تُسن سے آ گئی ۔۔۔ کانوں میں الاماں کی صدا رن سے آ گئی
دو کر کے خود زین پہ جو شن سے آ گئی ۔۔۔ کھنچتی ہوئی زمین پہ تو سن سے آ گئی
بجلی گری جو خاک پہ تیغ جناب کی
آئی صدا زمین سے یا بو تراب کی

بس بس کہ کشمکش میں کماں دار مر گئے ۔۔۔ چلّے تو سب چڑھے رہے، بازو اتر گئے
گوشے کٹے کمانوں کے، تیروں کے پر گئے ۔۔۔ مشکل میں ہو سکا نہ گزارا، گزر گئے
دہشت سے ہوش اُڑ گئے تھے مکر و دہم کے
سوفار کھول دیتے تھے منہ سہم سہم کے

اس کے علاوہ مرثیے کے اور کئی اسلوبیاتی پہلو ہیں جن کی طرف تنگیٔ وقت کے باعث اس مقالے میں کوئی اشارہ نہیں کیا جا سکا۔ مرثیے میں اسالیب کا یہ تنوع اُس کی لسانی اہمیت کا ضامن ہے۔ اس سلسلے میں مبسوط مقالے لکھے جا چکے ہیں جن میں کچھ منظر عام پر آ چکے ہیں اور کچھ ابھی تک پردۂ خفا میں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ مرثیے کی صنف نے اردو زبان کو جو وسعتیں اور توانائیاں عطا کی ہیں اُن کو اُردو زبان کی تاریخ میں کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

❋

پروفیسر شہاب سرمدی

ادبی مرثیہ

بحوالۂ

تحت اللفظ خوانی ــ مضمرات و اشارات

محتشم کاشانی، ایران کا شاعرِ معروف، جب فارسی زبان کے بے مثال مرثیہ نگار ثابت ہوئے تو کسی برابر والے نے اُن کے کلام پر یہ اعتراض عائد کیا کہ "عبارتِ شعر میں معنیٔ سرسری کے علاوہ کچھ نہیں ہوتا۔" فیضیؔ نے اس اعتراض کو سُنا تو جواب عجیب معروضی انداز سے دیا۔ جواب ہے:

حریف باتِ سخن محتشم کہ در کاشاں — بہ طرزِ تازۂ طرزِ سخنوری دارد

یکی ز نکتہ وراں گفت: "دیدم اشعارش — عبارتی ست کہ معنیٔ سرسری دارد"

بگفتمش: "سخن او عبارتی ست ولی

عبارتی، کہ بہ معنی برابری دارد"

یعنی "معنیٔ سرسری" کجا، محتشم کا ہر شعر معنی کی ہمسری کرتا ہے، وہ یکسر معنی ہوتا ہے۔ مرثیہ کے ضمن میں لفظ و معنی کا یہ ربط نظر میں تھا کہ حضرت امیر خسروؔ کے مجموعۂ رسائل (رسائل الاعجاز، تم اعجازِ خسروی، رسالۂ دوم) میں مجلسی فنون اور مکتوب نگاری کے سلسلے سے موصوف کا ایک فقرہ ملا: "اَلْمَعْنیٰ تَحْتَ اللَّفْظِ ..... الخ": "ہر لفظ کا معنی و مفہوم اُسی کے ذیل ....."

فیض آباد اور لکھنؤ میں "تحت اللفظ" کی جو اصطلاح مرثیہ خوانی کے تعلق سے وضع ہوئی یا اختیار کی گئی وہ کہیں اور سے لی گئی ہو یا نہ لی گئی ہو، مگر تحت اللفظ پڑھنے کا جو فن

ترتیب پایا اُس کی اساس اِسی "عبارتی بہ معنی برابری داشتن" اور "المعنی تحت اللفظ" پر رہا ؛ اِس میں شک کی چنداں گنجائش نہیں۔ یہ بات یہ ہے کہ فن طرازانِ تحت نے اتنے ہی پر اکتفا نہیں کی، بلکہ مختلف محرکات اور مناسبات کے زیر اثر صرف معنی ہی نہیں، بہ زبان کا دبیر ننا سنر: ارتحہ، بجاؤ، اچھوپکت اور رس، یعنی معنی، کیفیتِ معنی، تکملۂ ترسیل اور ترتیبِ لطف واثر، ان تمام باتوں کو سمو دیا، چنانچہ میر صاحب فرماتے ہیں،

لفظ مغلق نہ ہوں، گنجلک نہ ہو تعقید نہ ہو

یعنی کسی لفظ میں غلق، نہ ہو، یہ وہ "تالہ کنجی بند نہ ہو، گنجلک نہ ہو، یعنی آواز یا الفاظ کی بھیڑ نہ لگنے پائے، تعقید نہ ہو، یعنی نظم میں صفائی ہو، روانی ہو، کوئی حرکت، کوئی جرم کوئی سکون ایسا نہ ہو کہ کسی صورت کہیں کوئی گانٹھ پڑے ؛ نہ صوتی، نہ معنوی، نہ عروضی یا فنی۔

اسی طرح میر صاحب فرماتے ہیں:

اے حسنِ بیاں خوبیٔ گفتار دکھادے

حُسنِ بیاباں : بیان واقعات کی خوبی اور گفتار کی خوبی دکھاتا یہ کہ جس طرح خوب کہا جائے اُسی طرح اسے اُدا بھی خوب کیا جائے۔

میر صاحب کو ہر معیاری مرثیہ گو کی طرح اس کا صریح اور شدید احساس تھا کہ مرثیہ اچھا کہنا ایک بات اور اُسے اتنا ہی اچھا بلکہ طرح طرح سے اچھا بنا کر پڑھ دینا دوسری بات، چنانچہ پوری "مناجات" اُن کی اسی جذبہ کی تشریح میں ہے: اور ویسے بھی وہ دعا مانگتے رہتے تھے:

جو نکلے منہ سے لفظ وہ قدرت خدا کی ہو

بلبل بھی پھڑک جائے وہ تقریر عطا کر

اور اپنی خواندگی کے لیے معیار قایم کرتے تھے تو اس احتیاط کے ساتھ،

تو بہ تناظرِ کلمات اور یہ دہن جملے صحیح، شستہ درُفتہ ہر اک سخن

پھولا ہوا فصاحتِ الفاظ کا چمن　　　تقریر وہ سمجھ لیں جسے صاف مردوزن
یا　　　کانوں کو حسنِ صوت سے حظ برملا ملے
باتوں میں وہ نمک کہ دلوں کو مزہ ملے

یا وہ بیت جو اپنی جگہ خود ایک موضوع ہے:

لہجہ سُنو زبانِ فصاحت نواز کا　　　تارِ نفس میں سوز ہے مطرب کے ساز کا

اس صورتِ حال کا اوّل معمار خود مرثیہ نگار تھا۔ ظاہر ہے کہ اس سے بہتر کون جا سکتا تھا ہر لفظ، ہر محاورے، ہر فقرے اور ہر مصرعے کو اس طرح ادا کرنا جس لیے اور جس طرح وہ کہا گیا۔ پھر جس مرثیے کا ذکر ہو رہا ہے یہ ایک صرف شعری صنف، ایک ادبی فارم ہی نہیں ایک تہذیب بھی تھا۔ اس کا براہِ راست اور تمام تر تعلق اودھ کے اس غیر معمولی یکجہت اور یک جہت سماج سے تھا جو جنمی تھی کبھی کی ایودھیا نگری میں جس نے کوشل دیش کے بنتے دن دیکھے تھے؛ گوتم کے ساکشات درشن کئے تھے؛ اُن کے اُپدیش سُنے تھے۔ اس سماج نے مزاج پایا تھا "شیراز ہند" جونپور کا؛ اُن صوفی سنت مہاپُرشوں کا جنھوں نے اُسے ایک روحانی، اخلاقی کردار عطا کیا؛ جنھوں نے غرب و شرق کو ایک کیا، جنھوں نے دل جوڑے اور رشتے نہیں توڑے۔ ملّا داؤد، سید اشرف جہانگیر سمنانی انھیں میں سے ایک تھے۔ مُلّا داؤد نے اودھی کو مثنوی۔ مہاکادیہ کی زبان بنا دیا۔ چندائن اُنھیں کی مثنوی تھی، جس کے بارے میں صاحبِ منتخب التواریخ، مُلّا عبدالقادر بدایونی، خبر دیتے ہیں کہ دلّی میں بھی بالائے ممبر پڑھی جاتی تھی اور سامعین "مستِ رقت" ہوکر اور جھوم جھوم کر راتیں گزار دیتے تھے۔ یہی حال ایک دوسری مثنوی کا بتایا جاتا ہے جو اودھی زبان میں تو نہیں مگر اودھ ہی میں لکھی گئی اور سحر البیان ہوئی یہ ہے میر حسن کی مثنوی جس کے ہر شعر کو میر شیر علی افسوس نے "موہنی منتر کہا ہے"، اور مولینا ابوالکلام آزاد کے محبِ خاص اور "غبارِ خاطر" کے مخاطب، مولانا حبیب الرحمٰن خاں شیروانی مرحوم جیسے جید حکیم سخن نے فیصلہ دیا، کہ

"(یہ قبولِ عام) شاید ہی اردو کی کسی اور کتاب کو نصیب ہوا ہو۔ جو

پڑھ سکتے تھے اُنھوں نے پڑھی۔ جو نہیں پڑھ سکتے تھے اُنھوں نے پڑھوا کر سُنی۔ جاہلوں کا بھی یہ عالم رہا کہ جو دو چار شعر یاد تھے اُن کو پڑھتے تھے اور سر دھنتے تھے۔"

یہاں توجہ طلب "پڑھنا" نہیں "سننا"، "پڑھوا کر سُننا" اور شعر شعر پر "سر دھنتا" ہے۔ یہ ایک سماجی رُجحان، ایک تہذیبی خاصے کا پتہ دیتا ہے۔ اس لیے اور بھی کہ بات یہیں رُکتی نہیں اس سے بھی آگے بڑھتی ہے، یہاں تک کہ میر انیسؔ تک پہنچ جاتی ہے۔ "انیسیات" کے فاضل مصنف، پروفیسر ادیبؔ مرحوم نے لکھنو کے ایک بزرگ اور مرثیہ خوانی میں میر نفیسؔ کے شاگرد سید محمد جعفر[1] کے حوالے سے یہ عینی شہادت نقل فرمادی ہے، کہ

"جب کبھی وہ (میر انیسؔ) بے تکلف احباب کی صحبت میں کمرے کے دروازے بند کر کے اپنے دادا میر حسنؔ کی مثنوی بلند آواز سے پڑھتے تھے تو راہ گیر کھڑے ہو کر دیر تک سُنا کرتے تھے۔"

یہ حدِ پذیرائی قابلِ لحاظ ہے اس سے گنجائش یقین پیدا ہوتی ہے کہ بیانیہ شاعری سے شغف اور اُس کی مقصدیت سے اودھ والوں کا لگاؤ معمول سے کچھ زیادہ ہی تھا۔ آپ دیکھیے اودھی طویل مثنویوں یعنی مہا کاویو سے پہلے کسی علاقائی، کسی دیسی ادب کی تاریخ نہیں ملتی نہ اُس کے متعلق یہ دستاویزی ثبوت ہی ملتا ہے کہ اُس کے ایک اہم ترین شاہکار کا متن اودھ سے لے کر کابل اور کابل سے لے کر دہلی تک بالائے منبر پڑھا جاتا رہا ہو، اور "حلقہ ہائے صفا میں صاحبانِ حال اُسے سُن سُن کر وجد کرتے" رہے ہوں۔

پھر جن دنوں کا ذکر ہے اُن دنوں یہ محض سنجوگ کی بات نہ تھی کہ لحن و لہجہ کے انوکھے تجربات، فیض آباد اور لکھنؤ میں ایک سلسلے سے ہوتے اور قبولِ عام کا درجہ پاتے چلے

---

[1] خود اِن کے والد سید آغا میر صاحب، میر انیسؔ کے شاگرد رشید تھے

گئے۔ اندر سبھا کا لکھا جانا اور کوبہ کو شہر بہ شہر اُس کا اسٹیج ہونا، قیصر باغ کے جوگ میلے اور راس، علمی موسیقی کو عملی موسیقی بنا دینا، ٹھمری کی ایجاد، کتھک کا احیاء، داستان گوئی سے داستان سرائی تک بات پہنچنا ان سب کے پیچھے اور ان کے دوش بہ دوش وہ معاشرہ تھا جسے ہم اٹھارویں صدی کے لکھنؤ سے نسبت دیتے ہیں۔

اور، انھیں کے ساتھ شعر و ادب کی وہ صنف بھی آتی ہے جو عین اُسی زمانے میں ایک حزنیہ نظم، یعنی مرثیہ سے بڑھتے بڑھتے ایک مہا کادیہ، ایک ایپک بن جاتی ہے۔ مرثیہ کی اِس انقلابی ترقی میں ہر اُس شعری صنف اور آرٹ۔ فارم، جس کا ابھی ابھی بیان کیا گیا، کھلا، ڈھکا ہاتھ ضرور تھا، دراں حالیکہ مرثیے کو انھیں سب کی تائید سے، اِن سب سے اعلیٰ اور ارفع صنف بھی تسلیم کیا جاتا تھا، چنانچہ میاں امانت جب اپنی زندۂ جاوید تخلیق اندر سبھا کا تجزیہ ضروری جانتے ہیں، تو بہ تشریح کہتے ہیں کہ مرثیہ ہر صنفِ سخن کا حامل اور ہر صنفِ سخن پر حاوی دونوں ہے۔ اُنھیں کے الفاظ ہیں:

مسدس و غزل و نثر و خمسہ و واسوخت

...

سلام، فرد، رباعی، پہیلی اور تاریخ

...

قصیدہ، مثنوی چوبولا، ہولی اور ساون

بسنت، چھند، گرہ بند، دادرا، ٹھمری
ہر اک زبان میں کہنا ہے کام امانت کا

لیکن

سوائے مرثیہ گوئی الٰہی دُنیا میں
ہو ایسی چیزوں کو دل سے سلام امانت کا

اُن کا یہ اجتناب یا برأت چاہنا صرف شیعی عقائد کی بنا پر نہیں اُس معاشرتی

تمیز و تہذیب کی خاطر تھا جس نے تہذیب کے معاملات میں مذہب کی دست اندازی پر قدغن لگا دیا تھا، اور جسے صحیح سمجھنے کے لیے سر دست اتنا ہی کافی ہو سکتا ہے کہ سلطنت اودھ کے بانی محمد امین برہان الملک، اور اُن کے جانشین نواب صفدر جنگ زیادہ دلی میں رہے۔ اودھ میں اُن کی نیابت فرمائی۔ راجہ کنول رائے نے؛ اُن کے سپہ سالار گوسائیں راجندر گر اور دیوان راجہ رام نراین نے۔ سیاسی فراخدلی اور مذہبی رواداری کی اس فضا نے جس تہذیب کو فروغ دیا ہو گا اُس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ دوسرے یہ کہ عجمی اثرات فیض آباد تک محدود تھے لکھنؤ، علم و فضل اور سیف و قلم کے دھنی شیخ زادوں کی بستی تھی۔ یہاں ایرانیت سے کہیں زیادہ شیخ زادوں کی تربیت، دادہ ہندوستانیت کا عمل دخل تھا۔ پھر فیض آباد اور لکھنؤ کے علاوہ حویلی اودھ، گورکھپور، بہرائچ اور خیر آباد والے یہ سب ایک ہی انتظام کے تحت سہی مگر تھے اپنے اپنے مسلک سے منسلک۔

ان حالات میں مرثیہ کو مذہبی عقیدت نے یقیناً آنچ دی، مگر اس سے زیادہ نہیں۔ مرثیہ تپ کر کندن بنا۔ اس نے ادبی قدر و قامت حاصل کی؛ وہ بہ حیثیت صنف شعر دوسری اصناف پر چھا کر رہا، انھیں اسباب کی بنا پر جن کی سمت مختصر کچھ اشارے کئے گئے، اور جن کے ہوتے ہی یہ ہوا کہ ادب المرثیہ (بہ صورت مسدس) کے بانئین منشی چھنو لال دلگیر کا نام ایک خاص طریقہ سے لیا جانے لگا۔ اس خاص طریقے کے برتنے والوں میں سر فہرست نام شیخ امام بخش 'ناسخ' کا آتا ہے۔ اُن کا یہ فرمانا کہ "متحد ایسے زمانے میں کہاں ہوتے ہیں" اُس عہد کی ایک مثالی حقیقت کی بڑی ذمہ دار ترجمانی ہے۔ اسی طرح "فسانۂ عجائب" کے مرتّب کا "مرثیہ گوئے بے نظیر میاں دلگیر" سے بات شروع کرنی، اور ہمارے آپ کے وقتوں تک نانک لکھنوی کا لکھنؤ جیسے شہر میں مرثیہ گو اور مرثیہ خواں کا مرتبہ پانا یہ سب اُسی حقیقت کو اُجاگر کرتا ہے۔

مختصر یہ کہ اردو مرثیہ اپنے فیض آبادی دور تک دکن اور دِلّی کے مرثیوں کی

ایک توسیع تھا: خالص ادبی، اور زیادہ ترکتابی صورت میں ۔ مگر لکھنو کے تقاضے کچھ اور تھے، لہٰذا یہاں پہنچ کر مرثیے کو بہ الفاظ آنجہانی ڈاکٹر آنند کمار سوامی

"A PROCESS OF SOCIO LINGUISTIC STUDY AND OF THE COMMUNICATION PATTERNS"

اس عمل سے گزرنا پڑا۔ اس کی نشاندہی لکھنوی مرثیوں کا ظاہر و باطن کرتا ہے۔ اس لیے کہ اب مرثیہ خالص ادبی ہونے کے ساتھ سماعی اور بصری (AUDIO-VISUAL) آرٹ کا ایک پیکر بن چکا تھا۔ اب اُسے انسانی سماج کی ایک لسانی ضرورت پوری کرنی تھی؛ ترسیل و ابلاغ کا ایک فریضہ ادا کرنا تھا۔ اب پلاسی اور بکسر، عظیم آباد اور کوڑا جہان آباد کی جنگوں میں ظالم کی شکست اور مظلوم کی ہار کو اُس کی جیت سمجھنا ایک حسّی شعار بنتا جا رہا تھا۔ کربلا کے واقعات اِس شعار کا جواز فراہم کرتے تھے، اور سب سے بڑی بات یہ کہ اس تاریخی داستان نے سر تا پا خون میں نہا کر موت کو پُر ہیبت ہونے کے بدلے اس درجہ خوش آیند بنا دیا تھا کہ موت لکھنوی غزل اور لکھنوی مرثیہ دونوں کا مرکزی موضوعِ بیان بن گئی تھی۔

اور تاریخِ عالم شاہد کہ جہاں اور جب یہ جذبہ طاری اور ساری ہوا ہے تو مقامی حالات کے کیف و کم میں ضم ہو کر ادب العالیہ اور صناعاتِ شریفہ کا موجب بنا ہے۔ مائیکل اینجیلو کے بارے میں یہی کہا گیا ہے کہ ظلم کے علی الرغم رحم کو سرافراز کر کے اُس کا آرٹ "اُس کا آرٹ" بنا۔ اسی طرح پندرھویں صدی کے THE GREAT FLORENTINES یعنی دانتے سے لے کر سینو ترولا تک سب کا یہی عالم بتایا جاتا ہے کہ موت ان کے فکری اعصاب پر چھا کر رہ گئی تھی: "OUTRE TOMB." اور "OUTRE TOMBE" یہی اُن کی تخلیقات کا تخیلی محور تھا۔ ویسے بھی دیکھا جائے تو ٹریجڈی (حزنیہ) کے ذریعہ بقول ارسطو "غم اور غضب کی تہذیب ہو جاتی ہے"۔ اِسی "غم" کے عنصر سے ہر رثائی نظم کی ترکیبی وحدت اُبھرتی ہے؛ اور اسی ترکیبی وحدت سے مرثیہ اپنے مطلوب و مقصود کو پاتا ہے۔ اہلِ یونان نے اِسی کو (CATHARSIS) کہا ہے؛ اور بابائے اُردو مولوی عبدالحق مرحوم نے اِسی کو "اظہارِ جذبہ کا موقع ڈرامے کے ذریعے سے" قرار دیا ہے۔

اِس سب کے ہوتے ہوئے میر ضمیر اعلی اللہ مقامہ کا "طرزِ نو" اُس کا زمانۂ اجراء ۱۲۱۸ھ ہجری، منشی دلگیر کا مرثیے کے FOUNDING FATHERS میں ہونا، مرثیے کی تحریری صورت پر تقریری سالمیت کا مرجح قرار پانا، اُس وقت کے ترسیلی وسائل میں مرثیے کا مقام ممتاز تر اور بال تر ہونا، اور خود مرثیے کے شعری اور ادبی صنف کا اِس درجہ خود مکتفی ہو جانا کہ کیا ماضی، کیا حال، کیا روایات یا ستاں اور کیا اکتسابات حال؛ کیا عربی اور سنسکرت، کیا اودھی اور فارسی ؛ کیا مثنوی اور رہا کا دیہ اور کیا قصیدہ، غزل، دوہا، چوپائی، گیت، یا داستان سرائی اور شاہنامہ خوانی ؛ مرثیے میں ان سب کا رنگ شامل تھا، حالانکہ مرثیے کی اپنی ساکھ اپنی تھی، یعنی باہمہ ہوتے ہوئے بھی بے ہمہ

اب جائزہ لیجیے۔ دکن سے چلیے : صرف ایک مثال کو سامنے رکھیے :

سترھویں مسیحی صدی کے نصف آخر کے ایک خالصتہً مرثیہ گو شاعر قلی خاں شاہی۔ یہ بھاگ نگر کے رہنے والے تھے، ابوالحسن تاناشاہ کی فوج میں ایک معمولی سپاہی۔ ان کے متعلق اندراج یوں ملتا ہے :

"بیشتر مرثیہ می گفت۔ در ولایت ہندوستاں دست بہ دست آوردند..."

سراج دکنی کی مشہور غزل کی طرح اِن کا ایک مرثیہ آج تک محفوظ ہے :

"چمکے بجلی، گرجے بادل، مینھ کی رات اندھیاری ہے"

اس کی بحر جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں ۱۶ رُکنی متدارک اور لوک گیت کے معروف چھند للت سے ملتی جلتی ہے۔ مرزا سودا کا کلیات ملاحظہ ہو :

ایک بار پھر عرض کروں گا، کہ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں اُن کے اکثر مرثیے اور نوحے بھی اسی بحر میں ہیں۔

مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ جس "طرزِ نو" کو میر ضمیر نے بقائے دوام بخشا اس کی پیدائشی طرز کا مزاج یہ تھا۔ یہ مزاج وقت کے ساتھ خود نہیں بدلا، طرزیں البتہ بدلتی رہتی رہیں۔ چنانچہ مرثیہ کی ادبی صنف کا "بین" سے "بیان" تک پہنچنا، تاریخی واقعات اور روایات کا اُس میں نظم ہونے لگنا، بندوں کی تعداد کا ۲۰۔۲۵ سے بڑھ کر ۷۰۔۸۰ اور پھر اس سے بھی

زیادہ ہو جانا؛ رزم و بزم کے التزام میں ذکر سراپا کا شامل کیا جانا؛ "غلط الفاظ جن کا استعمال بیان مصائب میں جائز سمجھا جاتا تھا" اُن کا "ترک" ہو جانا۔ یہ سب مرثیے کے عین اُس مزاج کے مطابق کیا گیا جو عام انسانی زندگی سے ہمیشہ نزدیک تر رہتا آیا تھا۔

اسی مزاج کی پاسداری میں مرثیہ کو بہ طرزِ "سوز خوانی" اور بہ طریق "تحت اللفظ خوانی" وہ نبوں عام نصیب ہوا کہ معیاری مرثیہ کہا ہی اس لیے جاتا تھا کہ "لحن و لہجہ" سے پڑھا جائے؛ گاؤں، گاؤں؛ قریہ قریہ، بلا تفریق امیر و غریب اور اکثر و بیشتر بلا امتیاز مذہب و ملت پڑھا جائے، اور اُس کے "بستے" تیار ہوں، جو بیت کے رکھے جائیں، اور نسلاً بعد نسلٍ تحت اللفظ خوانی کی تہذیبی روایت اور فنی مہارت کو زندہ و زیبندہ رکھ سکیں۔

اب رہا یہ سوال کہ تحت اللفظ خوانی کہتے کس کو تھے، اور وہ کی کیسے جاتی تھی؟ یہ ایک مستقل موضوع ہے، مگر ہمارے حیطۂ بیان سے فی الحال باہر۔ اس لیے ہم جواب تک کہتے آئے ہیں، "اسی" کا تتمہ، اور بس!

یہ خیال بہ عنوانِ یقین کیا جاتا رہا ہے کہ میر ضمیر کے عہد اور خود اُن کے ہاتھوں مرثیہ کی اُٹھان میں جو رنگا رنگی آئی اُس میں بڑا دخل عربی، فارسی قصیدہ، فارسی کی رزم نگاری اور فارسی کی غزل طرازی کا رہا ہے۔ اِس کے علاوہ کہیں ہلکی اور کہیں گہری چھاپ لکھنؤ کی تہذیبی ہماہمی، بالخصوص اُن مہارتوں کی بھی ملتی ہے جن سے اُن دنوں مردانہ بانکپن کی دھومیں مچی ہوئی تھیں۔ بانک، بنوٹ، پٹہ، بانا، چھوٹ، بھیکتی، کُشتی گیری، شہسواری تیر اندازی اور شمشیر زنی یہ مشغلے اور پیشے نہیں ہنرورانہ کمال پیدا کرنے کے وسیلے تھے؛ اور لکھنؤ والوں کو ان پر بجا طور پر ناز تھا۔

مگر مرثیے کے چند اہم اجزائے ترکیبی، جیسے صبح کا منظر، یا بیان سراپا، یا گھوڑے کی تعریف، یا بین، اِن کا وہ سُراغ عربی، فارسی ادب میں کہیں نہیں ملتا جیسا علاقائی ادب یا سنسکرت کا دیہ میں بے ڈھونڈے مل جاتا ہے۔ چنانچہ آنجہانی بان بھٹ کے ہرش چیرت میں صبح کی طرح جو طرح سے تصویر کشی کی گئی ہے، یا گھوڑے، "اُن مست گھوڑے"، کو جس طرح سوتے، جاگتے، دوڑتے، بھاگتے اور لڑتے بھڑتے دکھایا گیا ہے

وہ کہیں کہیں اتنا مماثل اور سمان ہو جاتا ہے کہ اردو مرثیہ اور سنسکرت کاویہ کے بیچ فاصلے نہ ہونے کے برابر رہ جاتے ہیں۔

اسی طرح میر ضمیر کے مرثیے: "کس نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے" میں حضرت علی اکبرؑ کا سراپا جس طرح بیان گیا گیا ہے اور جس کے بارے میں بہ یقین کیا جا چکا ہے کہ اس سے پہلے عربی، فارسی یا اُردو کے کسی مرثیے میں اس کی مثال نہیں ملتی؛ اگر ملتی ہے تو اودھی مثنویوں میں، اور وہ بھی نکھ سکھ ورنن یعنی پاؤں کے ناخن سے سر کے بالوں تک ہر عضو کے الگ الگ بیان کی صورت میں۔ نظامی گنجوی نے اپنے سکندر نامہ میں

"پس از ناخن پاے تا فرق سر"

کا تصور تو پیش کیا ہے، مگر وہ از سرتا پا حسن والے تصور سے آگے نہیں جاتا۔ انگ انگ میں حسن، یا اُن کا اپنی اپنی جگہ نور و نکہت ہونا یہ جیسا اودھی مثنویوں میں، مثلاً حضرت ملک محمد جائسیؒ کی پدماوت میں ملتا ہے یا میر انیس اور مرزا دبیر وغیرہم کے مرثیوں میں؛ اور کہیں نہیں ملتا، سوائے سنسکرت کے، جہاں سے یہ روایت غالباً چلی۔

آخر میں صنعت مبالغہ: اس ضمن میں ہماری عرض داشت ہے کہ صنعت کوئی بھی ہو، اور کسی بھی ادبی صنف میں کھپائی جائے، بحسب کلیۂ میر انیسؔ:

سامعیں جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی

صنعت کہیں سے لی نہیں جاتی، اور لی بھی جائے تو اُس کا براہِ راست تعلق اُس زبان سے ہوتا ہے جو اُسے استعمال کرے، اور اُس زندگی سے ہوتا ہے جس کے تعلق سے وہ زبان وجود میں آتی ہے۔ سرزمین اودھ کی زندگی عربی فارسی کے اثر و رسوخ سے پہلے بھی اپنی اُپج رکھتی تھی۔ ہمارا عندیہ یہ ہے کہ مرثیہ کا تحت اللفظ، اور تحت اللفظ کا مرثیہ کے حوالے سے لازم و ملزوم ہو جانا جس طرح ایک مُبرہن علامت ہے اِس امر کی کہ اودھ کی تہذیبی زندگی کا تقاضا ہی یہی تھا، اُسی طرح یہ بہتر سمجھ میں آنے والی بات ہے، کہ اودھ کی مجموعی زندگی کا ماضی و حال بھی اپنی ہی پالی پوسی ہوئی جمالیاتی حس سے وابستہ رہا ہوگا: مبالغہ سے لطف پیدا کرنے کا اُس کا اپنا بھی ایک طریقہ تھا۔ یہی

طریقہ اودھی مرثیے کو اودھ کی زندگی سے ملا۔ اور، اسی لیے وہ اتنا لطف پیدا کر سکا۔
مبالغہ: میر انیس نے تیر اور تلوار دونوں کی تعریف کی ہے، بار بار اور خوب کی ہے اور ہر بار مبالغہ صرف کیا ہے۔ والمیک جی تیر کی تعریف کرتے ہیں۔ آزاد ترجمہ مبالغہ اور یکسانیت کے تیور ملاحظہ ہوں:

مُاتل کے کہتے ہی رَام نے اپنی کمان لی
ایک تیر انگارے اُگلتا
کالے ناگ کی طرح پھنکاریں مارتا ہوا
چلا...
اُس پر جو منتر پھونک کے اُسے چھوڑا گیا تھا
اُس منتر کی طاقت اپنی جگہ، اور
تیر سَر کرنے والے بازوؤں کی طاقت اپنی جگہ....
بلوان کے کَس۔ بَل کو اِس طرح للکارا گیا تھا
کہ غیض نے اُکسایا
غضب نے شہ دی
کمان جھکی
فولادی چٹکیوں نے اُس پر زہ چڑھائی
اور، راون پر وہ تیر سر ہوا
جو آنتوں کو چیرتا
کلیجے کو پھاڑتا ہوا
اس طرح چلا...
کہ تیر پیچھے، اور موت اُس کے آگے آگے
تیر دل تک پیوست ہو گیا
اُس میں جو بُرائیاں بھری تھیں

اَن کا ناس کیا
پھر خون کی بوند بوندیں در آیا
کہ اون کی سانس کو لے اڑا
اور اُس کے سمیت دھرتی میں دھنستا چلا گیا
اون کے ہاتھ تھرائے
کمان اُس کے ہاتھوں سے چھوٹی
اُس کا رتھ سر کے بل زمین پر آ رہا
اور وہ خود اپنی آخری ہچکی سے پہلے
چل بسا !!

٭

ڈاکٹر تنویر احمد علوی

واقعاتی مرثیے

واقعاتی مرثیے سے مراد ایسے اردو مرثیے بھی ہو سکتے ہیں جن میں سانحۂ کربلا سے متعلق اہم واقعات کا بہ اجمال یا بہ تفصیل ذکر ہو۔ مگر یہاں ایسے مرثیے مراد ہیں جو فارسی زبان میں قلم بند کئے گئے اس لیے کہ فارسی مرثیے کو واقعات ہی کہا جاتا ہے۔

فارسی زبان میں مرثیہ کی روایت کچھ بہت زیادہ فکر آفریں اور شور انگیز نہیں رہی اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہو سکتا ہے کہ فارسی ادبیات کی تاریخ میں نہ صنفِ مرثیہ کو خاص اہمیت حاصل ہے نہ مرثیہ نگاروں کو، علامہ شبلی نعمانی تو اس طرف کوئی اشارہ بھی نہیں کیا۔

ایران میں شبیہ گردانی کے عنوان سے عزائی ڈرامہ پر مرحوم پروفیسر مسعود حسن رضوی نے جو کچھ لکھا ہے اس میں عزاداری کی نسبت سے کچھ تمثیلی رسومات سامنے آتی ہیں مگر مرثیہ نگاری یا مرثیہ گوئی سے اس کا کوئی تعلق نہیں ــــ بایں ہمہ ایران میں عزاداری و روضہ خوانی کی روایت کافی قدیم ہے اور اس کا تاریخی تسلسل صدیوں پر پھیلا ہوا ہے۔

مُلاّ حسین واعظ کاشفی کی تصنیف "روضۃ الشہدا" کے ماسوا بھی روضہ خوانی کے لیے نثری و شعری تصانیف فارسی زبان میں ترتیب دی جاتی رہیں۔ ایسی کچھ تالیفات و تخلیقات ہندستان میں بھی مجالس عزا میں پڑھی جاتی تھیں۔

شمالی ہند کی سب سے پہلی نثری کتاب، دہ مجلس یا کربل کتھا، روضۃ الشہدا ہی کا اردو ترجمہ ہے، واقعات، ملا مقبل کو بھی اسی ذیل میں رکھا جانا چاہیے۔

مرقع دہلی میں تسکین حزیں و غمگین کی مرثیہ خوانی کی تعریف کرتے ہوئے درگاہ قلی خاں نے اس طرف اشارہ کیا ہے کہ ان کے طرز مرثیہ خوانی میں رقت انگیزی و درد خیزی کی جو کیفیت ہے وہ روضۃ الشہدا اور وقایع مُقبل میں بھی نہیں۔

اس سے اتنا پتہ ضرور چل جاتا ہے کہ روضۃ الشہدا کے ساتھ واقعات ملا مقبل کو بھی مجالس عزا میں پڑھا جاتا تھا اور لوگ انھیں سن کر اور غم حسین میں گریہ و زاری کر کے داخل حسنات ہوتے تھے۔

فارسی زبان میں دوازدہ بند کاشی اور واقعات ملا مُقبل کے سوا بھی واقعات یا مرثیوں کے نمونے ہونے چاہئیں۔ راقم الحروف نے اس ضمن میں وہ مسوّدہ دیکھا ہے جسے پروفیسر مسعود حسن رضوی نے مرتب فرمایا تھا اور جس کی اشاعت شاید ابھی تک عمل میں نہیں آئی۔

خدا بخش لائبریری پٹنہ میں محفوظ ایک ضخیم قلمی بیاض میں بھی فارسی کے چار مرثیے نظر سے گذرے باقی زیادہ تر مرثیے یا وقایع "واقعات ملا مقبل" ہی میں جمع کیے گئے ہیں ــــ اس کے مرتب حاجی نواب محمد تقی علی خاں کربلائی ہیں، جنھوں نے اپنے نام کے ساتھ "نبیرۂ نواب شجاع الدولہ بہادر مرحوم" لکھا ہے۔ اس کی اشاعت مطبع نامی منشی نول کشور واقع لکھنؤ عمل میں آئی ہے۔

اس میں مُلا محتشم کاشی کے علاوہ ملا ظہوری، مُلا نسیمی، ملا الفتی اور ملا نفیسی کی عزائی تخلیقات بھی شامل ہیں۔ یہ مجموعہ ٹھیک ایک سو سال پیشتر ۱۳۰۷ھ اشاعت پذیر ہوا تھا جس کے یہ معنی ہے کہ اب اس پر پوری ایک صدی بیت رہی ہے ملا ظہوری فارسی شعر کی تاریخ کا ایک نہایت ممتاز اور معروف نام ہے۔ ملا محتشم کاشی بھی اپنے شور انگیز۔ دوازدہ بند کے لیے شہرتِ عام اور بقائے دوام کے دربار میں جگہ پا گئے ہیں لیکن باقی نام اجنبی ہیں خود ملا مقبل کا ذکر بھی خال خال ہی کہیں آیا ہے جبکہ ان کے رثائی اشعار یا واقعات کا مجموعہ اچھا خاصا ضخیم ہے اور ۴۵۲ صفحات کو محیط ہے۔

ملا مُقبل کے واقعات کی ترتیب بھی روضہ خوانی کے طریقہ پر کی گئی ہے اور انھیں وقایع کو منظوم صورت میں پیش کیا ہے لیکن ایسا نہیں ہے کہ یہ منظوم واقعات محض روضۃ الشہدا کا شعری ترجمہ ہوں ان میں تخلیقی عناصر اور تاثراتی پہلو بھی موجود ہیں اور بعض مواقع پر تو شاعر کی رسائی طبع بے اختیار داد طلب کرتی ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

واقعات ملا مقبل میں آمد ماہ محرم سے مجالس عزا کا سلسلہ شروع ہوتا ہے اور سب سے پہلا واقعہ خبر رسیدن شہادت امام حسین بہ پیغمبرؐ ہے۔

محرم آمد و اندوہ بار دلہا شد
سرشک دیدہ رواں ہم چو سیل دریا شد

بیا تو شیعہ و بشنو شہادتِ آں شاہ
کہ جبرئیل چناں امر آوَرد زِ اللہ

ماہ محرم کی آمد کی طرف اشارہ ہر مرثیے کے شروع میں موجود ہے۔

حضور اکرم اپنے اس بیٹے اور جگر گوشہ بتول سے بے حد محبت کرتے ہیں اور جب وہ آپ کی گود میں ہیں اور آپ انھیں بے اختیار پیار کر رہے ہیں اس وقت جبرئیل امین نے یہ پیغام حق سنایا کہ اللہ پاک کی مرضی یہ ہے کہ حضرت امام حسین کو وہ فدیۂ امت بنائے اور حسین کی شہادت امت محمدیؐ کے لیے وجہ نجات اور خاندان نبوت کے لیے موجب سعادت ہو۔

یہ روایت دوسرے شہادت ناموں میں بھی ہے لیکن جب ملا مُقبل کے یہاں ہم چشم خون بستہ کے ساتھ اس کی سیر کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ مُقبل نے جگہ جگہ دل کو چھو جانے والے اشعار کے ساتھ اس کی طرف اشارہ کیا ہے یہ صرف (POETIC TOUCHES) نہیں ہیں بلکہ مقبل کی رثائی شاعری کے فکری نظام اور ادبی تکنیک کا حصہ ہے۔ دوسرے واقعات میں بھی اسے شامل کیا گیا ہے چنانچہ حضرت قاسم کے واقعہ شہادت کے ذیل میں ئی

اسی خیال کو دُہرایا گیا ہے اور آخری مرثیہ جو بروز حشر حضور رسالت مآب کی سفارش امت عاصی کے بارے میں ہے سرتاسر اسی عقیدۂ نجات کی عقدہ کشائی سے متعلق ہے۔

اردو مرثیہ نگاروں نے اس خیال کو پیش کیا ہے مگر معروف اردو مرثیوں میں یہ اس شد و مد کے ساتھ سامنے نہیں آیا جس کا مظاہرہ ملا مقبل کے یہاں دیکھنے میں آتا ہے۔

امام حسین اس وقت رسول مقبول کی کنار شفقت میں ہیں جب جبریل امین آکر بارگاہ رسالت میں عرض کرتے ہیں

جو آفتاب گہے بُرزخش نظرداری
گہے جو مصحف معبود تاج ۔۔۔ رداری
گہے عقیقِ لبش راحیات می خوانی
حیات او بجہاں عینِ ذات می خوانی

اور پھر کہتے ہیں کہ اُمّت کی نجات یابی کے لیے اسی متاع دل وجاں کی قربانی مشیت ایزدی کو مطلوب ہے۔

رضا بقتل حسین باش کین رضا نیکوست
نجات خلق جو موقوف در شہادت اوست

خون حسین کی اجازت حضرت فاطمۃ الزہرا اور حضرت علیؑ سے بھی طلب کی جاتی ہے تو حضرت علی فرماتے ہیں۔

اگر بخونِ حسین است مُدعائے اللہ
ہزار ہم چو حسین و علی فدائے اللہ

دوسرا مرثیہ یا واقعہ پیغمبر خدا کے واقعہ وفات سے تعلق رکھتا ہے ترتیب واقعات یہاں تقریباً وہی ہیں جو روضۃ الشہدا اور اسی انداز سے مرتب کیے جانے والے دوسرے شہادت ناموں میں ملتی ہے مگر شاعرانہ اثر و تاثر نے اس کی جزئیات میں بڑی دردخیزی و گریہ آوری پیدا کر دی ہے۔

حضور اکرمؐ سے جب ایک بدوی اپنی برہنہ پشت پر لگے ہوئے تازیانہ کے قصاص کی

بات کرتا ہے تو آپ بہ سبب آزار اگرچہ بے حد کمزور وناتواں ہیں لیکن قصاص پر رضامند ہو جاتے ہیں اس سے ایک سنسنی پھیل جاتی ہے اس کی خبر جب جگر گوشۂ رسول خاتون جنت حضرت بتول کو پہنچتی ہے تو آپ تڑپ اٹھتی ہیں اور دونوں شہزادوں کو بلا کر کہتی ہیں کہ تم جاؤ اس بار امانت و قصاص کو اپنے سر لے لو اور تازیانۂ قصاص کے لیے اپنے آپ کو پیش کر دو۔

بگو یہ گفت کہ اے برگزیدگانِ جہاں
شتاب جانب مسجد شوند ہر دو رواں

چو ایں شنید دو مظلوم نالہ سر کردند
زجیب تا بگریباں زگریہ تر کردند

یہ واقعہ روضۃ الشہدا میں بھی اسی طرح ملتا ہے مگر مقبل کا شعری اسلوبِ اظہار ایک کیفیت رکھتا ہے۔

رسول مقبول کے واقعہ وفات کا بیان بھی ملا مقبل کے یہاں سادگی و پرکاری کا نمونہ ہے، جبرئیل امین آپ کو سیرِ راہگذارِ بہشت کی خبر دیتے ہیں اور کہتے ہیں۔

ستادہ منتظرِ شوق انبیائے سلف
کشیدہ اند ملایک تمام صف در صف
تمام از دل وجاں عاشق لقائے تو اند
تمام منتظرِ روحِ جاں فزائے تو اند

حسنین کو صاحب واقعات نے بحرین معرفت کے دو گوہر کہا ہے جس سے صوفیانہ افکار کی نشان دہی ہوتی ہے۔ واقعہ در بیان شہادت حضرت امیر المومنین علی ابن ابی طالب کرم اللہ وجہ کے آغاز میں محرم کی آمد کا ذکر اس شعر کی صورت میں آتا ہے۔

محرم آمد و بر دیدہ ہائے اہل جہاں
ہلالِ تعزیہ آورد وحی بر طوفاں

اور ایک روایت کو بطور حدیث پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

ازیں حدیث غرض اوّل ایں حکایت بود
بیان قصہ و سر رشتۂ شہادت بود
ولے بشرح کجا طاقتِ بیاں دارم
نہ تابِ گفتن و نے یارۂ نغاں دارم

قضائے نہ فلکِ نیلگوں پر از غم شد
ز گریہ خانۂ گردوں سرائے ماتم شد

یہاں ملا مقبل نے خوبصورت تشبیہوں اور موثر استعاروں کے ذریعہ غم انگیز فضا کی تخلیق کی ہے۔

کہ سرو قامتِ آں شاہِ کشورِ ادراک
زپا در آمدہ چوں نخل ارغواں بر خاک
سرے کہ از رقمِ کردگار افسر داشت
بجبہہ از اثرِ طولِ سجدہ زیور داشت

حضرت امام حسن کے واقعہ وفات میں لکھا ہے:

برائے ماتمِ ذرّیت رسول اللہ
بگریہ می گزرد بزمِ شب نشینی ماہ
وقوعِ واقعۂ او اگرچہ در صفرست
ولے محرّم ما مبتدائے ایں خبرست

واقعۂ وداع در بیان آمدن امام حسین علیہ السلام از مدینہ بطرف کعبہ۔
اس واقعہ کے دوران حضرت امام مزار رسولؐ کی زیارت و خاک بوسی کے لیے حاضر ہوتے ہیں تو کہتے ہیں۔

کنوں یزید تمنائے کشتنم دارد
بدل خیال ز دیں بازگشتنم دارد

زردضۂ تا بہ بہشتِ بریں خیاباں شد
دراں میانہ شۂ تشنہ لب خراماں شد

اور خواب میں دیکھتے ہیں کہ بہشتیں آپ کا استقبال کر رہی ہیں۔

حضرت مسلم بن عقیل اور ان کے دو معصوم بچوں کے واقعات شہادت کو بیان کرنے کے بعد ہم ملا مُقبل کو حاضرینِ مجلسِ عزا کے لیے دُعا کرتے ہوئے دیکھتے ہیں کہ اے اللہ حضور رسول مقبول اور آپ کی آل و اہل بیت کے صدقے میں تمام حاضرینِ مجلس کو بخش دے۔

کہ ایں جماعۂ حاضر و دیدہ گریاں اند
بہ ماتمِ شہدا سینہ سوز و بریاں اند
بروزِ حشر بہ بخشا گناہِ ایں حضار
مراد و مقصد ایشاں بلطفِ خویش برآر

اس میں مولود خوانی کا ایک انداز ہے

صاحبِ واقعات نے بعض ایسی روایات کو بھی اہلِ مجلس کو سُنا کر اُن کی روحِ ایمانی و جوشِ عقیدت کو تازہ کیا ہے جو شاید اردو مرثیہ میں اس انداز سے نہیں آئیں۔ بنیادی مقصد بہرحال اثر انگیزی و گریہ خیزی ہے۔ سرزمین کربلا کے تقدس کو بیان کرتے ہوئے پہلے زمین کعبہ کے مجد و شرف کا تذکرہ خود اسی کی زبان سے کیا ہے۔

بخویش گفت کہ من قبلہ و امام شدم
مطافِ مسجدِ عالم، بہ خاص و عام شدم
تمام خلق جہاں سجدہ می کنند مرا
طواف را، زِ ازل وعدہ می کنند مرا

اور اس کے جواب میں کہا گیا:

بخود مناز اگر مُرہ وصفا داری
چہ رتبہ وچہ صفا پیش کربلا داری

اور ان کے مقدس خون کے چھینٹوں نے اُسے لالہ زار شہادت بنا دیا ہے حرم کعبہ غمِ کربلا ہی کے باعث تو سیہ پوش ہے۔
(اس لیے کہ کربلا امانت دار خون شہدا رہے۔)

حضرت عباسِ علمدار کے واقعہ شہادت کے موقع پر ملا مُقبل نے سرزمین کربلا کو ایک بار پھر نذرانہ عقیدت پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

چہ کربلا کہ بہ اندوہ سید الشہدا
برنگ ماہِ محرم شد است شہر عزا

اسی ضمن میں مقبل نے چہل چراغ کا بھی ذکر کیا ہے اور لکھا ہے

چہل چراغ مگو نخل وادی طور ست
دراں حرم بہ نظر کجا کہ قندیلست - بعرش قبۂ آستانِ جبریلش

اسی سلسلہ میں ضریح کا بھی تذکرہ کیا ہے اور لکھا ہے:

ذبیح خفتہ، در آں نورِ دیدہ ہائے خلیل
بہ آں ضریح بگویند، حجرہ اسماعیل
کشند چو زائر شوخش ضریح را بہ بغل
بر دغنیمتِ حج در جمادی الاوّل

حضرت عباس کی جاں نثاری اور حضرت امام کے لیے جذبۂ وفاداری کی تعریف تمام اہلِ مرثیہ نے کی ہے، مقبل نے انھیں "قوتِ بازو اسلام" کہہ کر یاد کیا ہے۔

قوائے بازوئے اسلام و نور دیدۂ ناس
گلِ حدیقۂ فردوس، حضرتِ عباس

ان کی بڑائی اس میں ہے کہ وہ اہل حرم کے لیے پانی لانے کی کوشش میں شہید ہوئے جس کی یہ کہہ کر حضرت امام نے ان سے خواہش کی تھی:

بہ اہلِ بیتِ دل آزردہ آب پیدا کن
علاج بےکسی تشنگان ہویدا کن

اور جب وہ دریائے فرات سے پانی لانے کے لیے مشک سکینہ کے ساتھ روانہ ہوتے ہیں تو یہ عالم ہے:

برادران و جگر تشنگان و ہم نفساں
تمام کُشتہ و ہر سو فتادہ در میداں

حضرت عباسؑ کے گھوڑے کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے:

بوقت پویہ سمندش زگرم جولانی
گذشت از دو جہاں ہم چو وہمِ انسانی

اور پیاس کی شدت میں جب وہ بے اختیاری کے ساتھ پانی پینا چاہتے ہیں تو حضرت امام کی پیاس یاد آتی ہے۔

بہ خاطر آمدش از حضرتِ امام حسین
کہ بود تشنہ جگر گوشۂ شہ کونین
ز تشنہ کامی اہلِ حرم بیاد آورد
بریخت آب و زغم آہ از نہاد آورد

گھوڑا جب یہ دیکھتا ہے کہ حضرت عباس نے پانی نہیں پیا تو وہ خود بھی شدید پیاس کے باوجود پانی نہیں پیتا۔ اس موقع پر ملا مقبل نے اس مرکبِ عباس کے کردار میں بڑی رفعت پیدا کر دی۔ لیکن ایسے مواقع مقبل کے یہاں نسبتاً کم آتے ہیں جہاں گھوڑے اور تلوار کی تعریف کی جاتی ہے۔ ذوالجناح کی تعریف میں اشعار موجود ہیں باایں ہمہ اس معنی میں فارسی مرثیہ کی فضا اردو مرثیہ سے مختلف ہے۔

ملا مُقبل کے کمالِ فن کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب وہ تشبیہ اور استعارہ سے گوناگوں مرقع پیدا کرتے ہیں اور ایسے مواقع پر جہاں دشمنان اہلِ بیت کا ذکر آتا ہے وہ تابناک مرقع کو اس زاویہ سے پیش کرتے ہیں کہ وہ تاریکیوں سے گھرا ہوا نظر آتا ہے۔ حضرتِ حارث

مسلم بن عقیل کے بچوں کو دیکھنے کے لیے جو رات کی تیرگی میں چھپے ہوئے ہیں چراغ روشن کرتا ہے اس کی شریف بیوی صورتِ حال کی نزاکت اور خطرات کو محسوس کرتے ہوئے نقش بر دیوار بن گئی اور حس و حرکت اس کے اعضا سے زایل ہو گئی ہے۔

پس آن لعینِ ستم گار خود باں پرداخت
زچشم و تیرگی دل چراغِ روشن ساخت

یہاں چراغِ روشن نے اس کی چشم و دل کی تیرگی کو کچھ اور بڑھا دیا ہے۔
اور جب وہ ان دو معصوموں میں سے ایک کو قتل کرتا ہے تو یہ تعبیر سامنے آتی ہے

کہ آں ستم گرِ بے رحم، تیغ زد بسرش
چنانکہ گشت سیہ آفتاب در نظرش

اس کی نظر کی تیرگی خدا کی پناہ کہ آفتاب بھی اس کی نظر میں تاریک ہو گیا
اور جب وہ اُن کی معصوم لاشوں کو دریا میں پھینکتا ہے تو یہ المناک تصویر اُن شہیدوں کے چہرہ ہائے روشن کی وجہ سے موتیوں کی طرح چمک اٹھتی ہے۔

بہ تیغ کیں ز سپہر بدن برید ش سر
چو آفتاب بخوں اوفتاد آں پیکر
سپرد حارث ملعون تنش بہ جانب آب
بہ بحر آب در افگندہ گوہر نایاب

اس کے مقابلہ میں جب حرم کعبہ سے نکل حضرت رات کی تیرگی میں راہ بھولتے ہیں تو موکّلانِ قضا و قدر انھیں بہشت کی طرف جانے والی راہ پر لگا دیتے ہیں۔

موکّلاں چوں بحکم قضا عمل کردند
رہش براہِ بہشتِ بریں بدل کردند

ملا مُقبل کے یہاں وقایع کے ذیل ہیں، خبر رسیدن شہادت امام حسین بہ پیغمبر، واقعہ وفات، جناب پیغمبر صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم، واقعہ شہادت حضرت امام حسین علیہ السلام، در بیان آمدن امام حسین علیہ السلام از مدینہ بطرف کعبہ، وفات واقعۂ

وفات فرزندان مسلم بن عقیل، واقعہ در بیان رفتن از کعبہ بکرب و بلا بہ سفر جناب سید الشہداء، (واقعہ) رفتن امام میدان وحجت گرفتن بہ عمر سعد، واقعہ شہادت حضرت عباس در بیان شہادت امام علیہ السلام و آمدن ذوالجناح درخیمہ۔ بیان غارتِ خیمہ ہائے حرم و گوش وار از گوش فاطمہ کشیدن۔ بیان رسیدن اہل حرم بر نعشہائے شہدا، واقعہ رفتن فضہ کنیز و آوردن شیر برائے محافظتِ نعشِ شہدا۔ بیان سیاہ شدن روئے ساربان و قطع ید او بہ دعائے پیغمبر۔ در بیان خبر رسانیدن جبریل از شہادت امامِ انام بہ پیغمبر خدا بعد شہادت امام حسین، واقعہ رفتن اہل بیت بہ دمشق از کرب بلا و وفات سکینہ۔ در بیان رسیدن اہل حرم و نیکی نمون جوان بنا۔

امامِ دوسرا کی شہادت پر اہل زمیں خاموش اور اہلِ بیت مصروف گریہ و بکا تھے کہ تعزیت امام کے لیے بہ روایات مقبل حضرت جبریل امیں چالیس ملایک اور فرشتگان مقرب کی جماعت کے ساتھ سرزمین کربلا پر سورج کی کرنوں کی طرح اترتے ہیں۔

روایت است کہ چوں جبرئیل کرد نزول
بہ کربلائے جگر گوشۂ جنابِ رسول
فرشتہا کہ بہ ہمراہ جبرئیل امین
زعرش آمدہ بودند تعزیت آئین
تمام روبسوئے شاہِ کربلا کردند
بنوحہ جامۂ تقدیس را قبا کردند
چہل ہزار ملک پیشِ نعش آں سرور
برآہ و نالہ فشاندند خاکِ غم بر سر
ز ممکنات چناں شد ہجوم، بر ماتم
کہ راہ نوحہ نہ دادند بر بنی آدم

خوبصورت تشبیہوں کا سلسلہ جو شعری مرقعوں کی صورت میں نظر آتا ہے۔ سلامقبل کے یہاں ادھر سے ادھر تک پھیلا ہوا ہے۔ حضرت امام تنہا میدان جنگ

کی طرف ذوالجناح پر سوار ہو کر رخصت ہوتے ہیں:

جہاند، یکہ سوار قلم روِ امکاں
سمند یک تنہ چوں آفتاب در میداں

ہلال رفتہ دہم چشم آفتاب شداست
بنوسنِ شہِ دیں حلقۂ رکاب شداست

حضرت امام کے چاروں طرف تیر آرہے ہیں:

بدورِ شمعِ قدِ آں امام با فرہنگ
بگردش آمدہ پروانہ ہائے تیغِ خدنگ
زبان کشودپئے صلحِ تیغ کیں بہ میاں
رسید در تنش از بس سرِ سناں بہ سناں

ملا نسیمی کے یہاں جہاں واقعات ہیں صرف ایک واقعہ یعنی حضرت قاسم کی شادی کا بیان ملتا ہے جس کا انداز بالکل وہی ہے جو ملاّ مقبل کے یہاں ہے بحر بھی دہی ہے ہر بند نو شعروں پر مشتمل ہے اور مسلسل اشعار مثنوی کے انداز پر لکھے گئے ہیں۔
ملا نسیمی نے آخر مرثیہ میں دعا کے لیے چند شعر لکھے ہیں۔

بہ بخش از کرم اے بادشاہ ہر دوسرا
گناہِ تعزیہ داران سید الشہدا

ملا مرزا محمد خاں نصیبی نے ملا محتشم کاشی کے بند پیش نظر رکھے ہیں اور اُن کو مخمس کیا ہے —— مُلا ظہوری علیہ الرحمۃ کے یہاں واقعات کو مرثیہ لکھا گیا ہے جو فغان و فریاد اور بیان و بکا پر مشتمل ہے اور پہلے واقعہ کے بعد جس میں دس بند ہیں ہر مرثیہ میں سات سات بند ہیں اور اشعار کی تعداد بالعموم نو رکھی گئی ہے، واقعات ملا نصیبی مدحِ ستایش خاتم النبیین حضور رسولِ مقبولؐ مدحِ علی ابن ابی طالب، حضرت خاتونِ جنت وصف امام حسن وصف خامس آلِ عبا شہیدِ کربلا۔ امام حسین وصف

امام زین العابدین، امام باقر، امام جعفر صادق امام موسیٰ کاظم، امام موسیٰ رضا، امام محمد علی، نقی امام علی نقی، امام حسن عسکری اور صاحب الزماں امام مہدی رضوان اللہ تعالیٰ علیہم اجمعین کے اوصاف عالیہ سے متعلق ہیں۔ ملا نیصبی نے ملا محتشم کے مرثیے کے جواب میں شانزدہ بند کا مرثیہ بھی لکھا ہے۔

ملا نیصبی کے یہاں پیش خوانی شب اول عاشورا کے سلسلے میں نوحے بھی ملتے ہیں نیز پیش خوانی وفاتِ سید کائنات، پیش خوانی وفاتِ فاطمۃ الزہرا، پیش خوانی وفاتِ علی ولی، پیش خوانی وفاتِ علی اکبر، پیش خوانی وفاتِ حضرت عباس، پیش خوانی وفاتِ علی اصغر، پیش خوانی وفاتِ قاسم، پیش خوانی وفاتِ حُر، پیش خوانی خاتم آل عبا سے متعلق شور انگیز اشعار آئے ہیں۔ پیش خوانی زینب، نوحہ سکینہ با حضرت عباس، نوحہ سکینہ ابجد شہادت علی اکبر نوحہ زینب بر حضرت عباس نوحہ جناب زینب با ذوالجناح نوحۂ مادرِ علی اصغر، نوحۂ زینب بر سر شہدا از ورودِ شام، نوحۂ مادر قاسم، پیش خوانی حضرتِ مسلم وغیرہ رثائی نظمیات کے ذیل میں آتے ہیں۔

-:-

پروفیسر نیّر مسعود

مرثیہ خوانی کا فن

تحت اللفظ مرثیہ خوانی کا رواج ابھی باقی ہے لیکن مرثیہ خوانی کا وہ فن ختم ہو چکا ہے جس کے واقعات بیان کرنے والے اگر چشم دید گواہ نہ ہوتے تو ہم اس قسم کے بیانات کو شاید افسانہ سمجھتے کہ میر انیس نے ایک مصرع اس طرح پڑھا کہ سننے والے کو اپنے سامنے شعلے بھڑکتے دکھائی دینے لگے[1] اور میر نفیس کا بوڑھا اور لٹکتی ہوئی کھال والا چہرہ ایک حسین عورت کے چہرے میں بدل گیا[2] اور دولہا صاحب عروج نے اپنا ہاتھ بلند کیا تو اہل مجلس کو ان کی انگلیوں میں پھنسا ہوا ایک ستارہ جھلملاتا نظر آیا[3] اور موسلا دھار بارش کے شور میں میر مہر علی انس نے مرثیہ پڑھنا شروع کیا تو ٹین کے سائبان پر پڑتی ہوئی بوندوں کی سامعہ خراش آواز غائب ہو گئی[4] اور مرزا دبیر منبر پر بیٹھے تو اُن کا ضعف دیکھ کر لوگوں کا خیال تھا کہ وہ دو چار بند بھی نہ پڑھ سکیں گے، لیکن جب وہ پڑھنے لگے تو معلوم ہوتا تھا منبر پر کوئی اور آکر بیٹھ گیا ہے[5]

---

[1]، [2] "میر انیس کی خوش آوازی، خوش بیانی اور مرثیہ خوانی" مسعود حسن رضوی ادیب (انیسیات) مصرعے: "شعلے تری تلاش میں باہر نکلتے ہیں" (انیس) "نقاب چہرے سے اُلٹے ہوئے وہ حور سحر" (نفیس)

[3] مسموع از سید نظیر حسین رضوی الہ آبادی مرحوم۔ مصرع اغلباً "وہ بلندی پہ ستارہ سا چمکتا ہے علم" (عروج)

[4] میر انس کے پڑھنے کی ایک مجلس چشم دید بیان" شیخ ممتاز حسین جون پوری (اخبار "سرفراز" لکھنؤ)

[5] "سبع مثانی" مرتبہ سید میر فراز حسین خبیر لکھنوی (مقدمہ از سید افضل حسین ثابت لکھنوی)

سطور ذیل میں مرثیہ خوانی کی اسی عجیب و غریب فن کا ایک جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔

مرثیہ خوانی کے ابتدائی خد و خال ہمیں داستان گوئی اور شعر خوانی کی روایتوں میں ملتے ہیں۔ داستان گو مجمع کے سامنے جو واقعات بیان کرتا ہے اُن کے اثر کو اپنے طرز ادا سے بہت بڑھا دیتا تھا اور کبھی کبھی خود مضمون کی تصویر بن جاتا تھا۔[1] میر انیس کے ایک چچا میر احسان مخلوق داستان گو تھے[2] اور ایک مشہور داستان گو میر اصغر علی کہتے تھے کہ رزم پڑھنے میں میر انیس نے ہم لوگوں کا طرز اُڑا لیا ہے۔[3]

آواز کے اتار چڑھاؤ، چہرے کے تاثرات اور بدن کی جنبشوں سے مضمون کی تصویر کھینچنا مرثیہ خوانی کے اہم عنصر ہیں۔ یہ روایت اس فن سے پہلے شعر خوانی کی صورت میں موجود تھی۔ میر سوز کی ڈرامائی شعر خوانی کے واقعات مشہور ہیں[4] اُن کے شاگرد میرزا خانی نوازش بھی اس طرز کے ماہر تھے[5] میر مظفر حسین ضمیر جن سے مرثیہ خوانی کے فن کا آغاز ہوا وہ بھی شعر بہت اچھی طرح پڑھتے تھے اور اُن کی یہی مہارت فنِ مرثیہ خوانی کے اس قصر کی خشت اوّل ثابت ہوئی جس کو آگے بڑھ کر میر انیس نے بلندی کی انتہا تک پہنچا دیا۔

میر ضمیر کا بیان ہے کہ وہ مرثیہ خوانی کے مروجہ طرز سے واقف نہیں تھے[6] ایک موقع پر ایک عزادار کو اپنے یہاں مجلس پڑھنے کے لیے کوئی مرثیہ خواں نہیں ملا تو اس نے ضمیر

---

[1] "سخن دان فارس : محمد حسین آزاد ص ۱۵۸
[2] "خوش معرکہ زیبا"، سعادت خاں ناصر ص ۳۰۳
[3] "شعر داستان و غزل"، سید علی حیدر نظم طباطبائی (ماہنامہ "ادبی دنیا" لاہور)
[4] "آب حیات" محمد حسین آزاد ص ۱۹۶
[5] "فسانۂ عجائب": مرزا رجب علی بیگ سرور، دیباچہ مصنف
[6] سید محمد نصرت علی دہلوی بتاتے ہیں کہ تحت اللفظ مرثیہ خوانی کا رواج "بہت زمانے سے تھا مگر شاہانِ اودھ کے وقت سے اس کو زیادہ فروغ ہوا" (تاج التواریخ)

کو مرثیوں کی ایک بیاض دے کر اصرار کیا کہ آپ شعر خوانی میں بے مثل ہیں، میرے یہاں مرثیہ پڑھ دیجیے۔ ضمیر نے مجبور ہو کر گدا کا ایک مرثیہ نکالا اور ڈرتے ڈرتے اپنے انداز سے پڑھنا شروع کیا۔ یہ خواندگی اتنی موثر ثابت ہوئی کہ کئی لوگوں کو غش آ گیا اور خود ضمیر بھی منبر سے گر پڑے۔ اس واقعے کے بعد انھوں نے باقاعدہ مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی شروع کر دی[1] میر ضمیر کو مرثیہ خوانی میں اشاروں اور ہاتھ سے بتانے کا موجد کہا گیا ہے[2]۔ یہ بھی بیان ملتا ہے کہ وہ مرثیہ خوانی میں مضمون کی صورت بن جاتے تھے[3] یہ ایجاد ظاہراً اُن کے کمال شعر خوانی کی دین تھی اور اسی کی وجہ سے مرثیہ خوانی کو ایک باضابطہ مظاہراتی فن کی حیثیت حاصل ہو گئی۔

میر ضمیر کے معاصر اور میر انیس کے والد میر مستحسن خلیق بھی باکمال مرثیہ خواں تھے، لیکن میر ضمیر کے برخلاف وہ ہاتھوں اور بدن کو حرکت دینے کے بجائے صرف "آنکھ کی گردش"[4] یعنی چہرے کے تاثرات، اور آواز سے کام لیتے تھے[5] دونوں باکمالوں کا انداز خوانی اپنے اپنے مرثیوں کے لیے مناسب بھی تھا اس لیے کہ ضمیر کے یہاں رزمیہ اور بیانیہ عناصر خلیق سے زیادہ اور خلیق کے یہاں رثائی عناصر ضمیر سے زیادہ ہوتے تھے۔

ضمیر کے شاگرد مرزا سلامت علی دبیر نے مرثیہ خوانی میں اپنے استاد کی روش اختیار نہیں کی۔ وہ ہاتھوں اور دوسرے اشاروں سے بتانے کے بجائے صرف آواز کے مد و جزر[6] اور

---

[1] مثنوی "مظہر العجائب" سید مظفر حسین ضمیر ص ۲۰ تا ۳۰

[2] "حیاتِ دبیر" (۱) سید افضل حسین ثابت، دیباچہ ص ۱۰۹

[3] "دربار حسین" سید افضل حسین ثابت ص ۲

[4] "محمد حسین آزاد" جلد دوم۔ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۲۵ (مکتوب شریف العلما مولوی سید شریف حسین بنام محمد حسین آزاد جس میں خلیق و انیس کے حالات بیان کیے گئے ہیں)

[5] "آبِ حیات" ص ۳۶۸ (میر خلیق کی ایک مجلس کا بیان)

[6] "فکرِ بلیغ" شاد عظیم آبادی (نسخۂ ادیب) ص ۴۶-۴۷ (مرزا دبیر کے طرزِ خوانندگی کا بیان)

لہجے کی تبدیلی[۱] سے کام لیتے تھے (یعنی انھوں نے خود کو میر خلیق کی قائم کی ہوئی حد کے اندر رکھا)۔ میر خلیق کے بیٹے اور شاگرد میر ببر علی انیس مرثیہ گوئی میں مرزا دبیر کے مدمقابل تھے۔ دونوں باکمال مداح اپنے اپنے ممدوح کو دوسرے پر فوقیت دیتے تھے، لیکن جہاں تک مرثیہ خوانی کا تعلق تھا میر انیس کا مدمقابل کسی کو نہیں سمجھا جاتا تھا۔

مرثیے کے میدان میں آنے سے پہلے میر انیس غزلیں کہتے اور پڑھتے تھے اور تمیر کی طرح ان کا بھی طرز شعر خوانی بہت پُر اثر تھا۔ وہ خود اپنے ابتدائی زمانے کا حال بیان کرتے ہوئے کہتے تھے کہ جب میں مشاعرے میں غزل پڑھتا تو دو چار دس آدمی رو کر لوٹنے لگتے تھے[۲]۔" قربان علی بیگ سالک[۳] اور میر انیس کے نواسے باقر صاحب حمید[۴] نے ان کی موثر شعر خوانی کے واقعات بیان کیے ہیں۔ انیس بھی مرثیہ خوانی میں زیادہ تر آنکھوں[۵] اور آواز سے کام لیتے تھے[۶] لیکن اعتدال کی حد میں رہتے ہوئے ہاتھوں اور اشارے سے بھی بتاتے تھے[۷] درحالے کہ مرزا دبیر بتانے کے خلاف تھے۔ وہ اسے

---

[۱] حیات دبیر (۱) ص ۵۹ [۲] "محمد حسین آزاد": جلد دوم (مکتوب شریف العلما

[۳] "حیات انیس": سید امجد علی اشہری ص ۲۵۲ (سالک بتاتے ہیں کہ انیس نے ان کے سامنے مومن خاں کا یہ شعر پڑھا: "نہ کچھ شوخی چلی باد صبا کی ۔۔ بگڑنے میں بھی زلف اس کی بنا کی" پڑھنے کے بعد ایک چُپ سی لگ گئی جیسے کوئی حسین صورت سامنے ہے اور ہوا سے اس کی زلف اڑ رہی ہے اور میر صاحب اس کو دیکھ کر ادائے کلام کے مزے لے رہے ہیں") [۴] "حضرتِ رشید" سید آغا شہر لکھنوی ص ۱۴۲ (حمید بتاتے ہیں کہ انیس نے مصرع "وہ اپنے شغل میں ہیں بال ادھر کھولے ادھر باندھے" اپنے دونوں ہاتھ کانوں کے پاس لے جا کے اور چاروں انگلیوں کو یکے بعد دیگرے ایک دوری حرکت دے کے .... اس طرح ادا کیا کہ اب تک وہ تصویر آنکھوں کے سامنے ہے۔ واقعی میر صاحب پڑھتے کیا تھے شعر کی تصویر کھینچتے تھے۔") [۵] "آب حیات" ص ۲۷ اور "حضرت رشید" ص ۱۰۹

[۶] "آب حیات" ص ۳۰

"ارتھ" کہتے اور موسیقی کی چیز سمجھتے تھے[۵] یعنی مرثیہ خوانی میں مرزا دبیر اپنے استاد ضمیر سے زیادہ میر انیس کے استاد خلیق سے زیادہ قریب تھے اور ضمیر کا انداز ان کے شاگرد دبیر سے زیادہ خلیق کے شاگرد انیس نے اختیار کیا۔

مرثیہ خوانی کا فن جس کو انیس نے معراج کمال پر پہنچا دیا اصلاً تمثیل کا فن تھا، لیکن اس تمثیل اور اداکاری کے مروجہ فن میں بہت فرق تھا جس کی وضاحت سید مسعود حسن رضوی ادیب نے یوں کی ہے:

"ایکٹر گویا صورت شکل، لباس، وضع قطع میں بالکل ویسا ہی بن جاتا ہے جیسا وہ شخص جس کا کردار اسے ادا کرنا ہے۔ ... لیکن مرثیہ خوانی کا کمال دیکھئے کہ ایک شخص اپنے معمولی لباس اور اصلی صورت میں آتا ہے اور صرف لہجے کی تبدیلی، چہرے کے تغیر، جسم اور اعضا کی معمولی سی جنبش، آنکھ کی خفیف سی گردش سے ہر صنف، ہر عمر، ہر حیثیت، ہر استعداد، ہر ذہنی کیفیت والے انسان کی تصویر پیش کر دیتا ہے ... اہلِ مجلس کی آنکھیں مرثیہ خوانی کی صورت دیکھتی ہیں اور کان اس کے الفاظ سنتے ہیں لیکن ... ذہن کسی دوسری ہستی کی طرف منتقل ہو جاتا ہے[۱]

مرثیہ خوانی کا یہی کمال یعنی ذہن کو دوسری طرف منتقل کر دینا اسے اداکاری سے ممیز کرتا ہے۔ لیکن مرثیہ خواں صرف اسی پر قادر نہیں تھا کہ اہلِ مجلس کو دوسرے چہرے دکھا دے اور دوسری آوازیں سُنا دے، وہ ایسی صورتِ حال اور ایسے مناظر دکھانے پر بھی قادر تھا جن کی کوئی مشابہت نفاست کے ساتھ آراستہ عود و اگر سے مہکتے ہوئے امام باڑوں میں موجود نہ ہوتی تھی۔ میر انیس نے "وہ دشت اور وہ خیمۂ زنگارگوں کی شان" پڑھتے ہوئے "وہ دشت" کو اس طرح کھینچا کہ شاد عظیم آبادی کی نگاہوں کے سامنے ایک دشت کی پہنائی آ گئی[۲]، اور میر نفیس نے جب یہ بیت پڑھی:

---

[۵] "حیات دبیر" (۱) ص ۵۵، ۵۶

[۱] میر انیس کی خوش آوازی، خوش بیانی اور مرثیہ خوانی [۲] "فکر بلیغ"، ص ۲۵۲

پریدہ طائر جاں یوں تھے خوف کھائے ہوئے

کہ جیسے شب کو ڈریں جانور ستائے ہوئے

تو ہاتھوں کو کچھ اس طرح حرکت دی کہ (آرزو لکھنوی) کو خوف سے اڑتی ہوئی چڑیاں دکھائی دینے لگیں"[1] یہ محض فن تمثیل سے ایک قدم آگے کی چیز نہیں ہے بلکہ فن خوانندگی کی "چیزے دگر" ہے جس میں مرثیہ خوان وہ کمال نہیں دکھاتا جو اداکار اپنی تمثیل سے دکھاتا ہے بلکہ وہ کام کرتا ہے جو عکّاس اپنے کیمرے سے لیتا ہے۔ اور خاص اسی کمال کی وجہ سے عہدہ خواندگی پر سحر اور نظر بندی کا گمان ہوتا تھا۔ اسی کمال کے ذریعے ماہر مرثیہ خواں خصوصاً میر انیس اپنے کلام، اپنی آواز اور لہجے، اپنے چہرے کے تاثرات اور اشارات کو ترکیب دے کر اپنے مخاطبین کے ذہن کو کسی صورت حال کی طرف اس طرح منتقل کر سکتے تھے کہ اُن کا تصور برانگیختہ ہو جاتا تھا اور یہ تصور اتنا صادق ہوتا تھا کہ اُن کی نظروں سے مرثیہ خواں اور منبر اور سننے والوں کا مجمع غائب ہو جاتا اور انھیں وہ کچھ دکھائی دینے لگتا جو درحقیقت اُن کے سامنے موجود نہیں ہوتا تھا۔ اسی لیے میر انیس کی ایک خواندگی کے بیان میں شمس العلما مولوی ذکاء اللہ نے کہا تھا کہ "وہ شخص منبر پر بیٹھا پڑھ رہا تھا اور یہ معلوم ہوتا تھا کہ جادو کر رہا ہے"[2]

میر انیس ہی کی خواندگی ہمیں مرثیہ خوانی میں تمثیل کی دو قسموں کی طرف متوجہ کرتی ہے۔ ایک ظاہری تمثیل، اور ایک معنوی تمثیل، ظاہری تمثیل کی مثال میر ذاکر حسین یاسؔ کا یہ بیان ہے کہ " میر انیس نے یہ مصرع پڑھتے وقت:

صحرا زمرّدی تھا پھریرے کے عکس سے

مرثیے کو اس طرح ذرا سا پلٹ دیا کہ پھریرے کا لہرانا آنکھوں کے سامنے آگیا"[3] میر انیس کے پوتے سید خورشید حسن عرف دولہا صاحب عروج کا بند ہے:

---

[1] "میر انیس کی خوش آوازی، خوش بیانی اور مرثیہ خوانی" (بیان آرزو لکھنوی)

[2] "آب حیات" صفحہ ۵۲۲ [3] "میر انیس کی خوش آوازی، خوش بیانی اور مرثیہ خوانی"

رن میں پہنچا جو بہ صد غیظ حسنؑ کا دلبر　　دیکھ کر رعب جری ہو گئے جیران خود سر
بڑھ کے دو چار قدم اور سوئے لشکر شر　　دیکھی میدان کی حد گھوڑے کو کاوے دے کر
روک کر پھر فرسِ برق سیر غازی نے
کی نمود اروں پہ چین جبیں کے نظر غازی نے

مرثیہ خوانی کی اصطلاح میں یہ "پڑھت" کا بند ہے، یعنی مرثیہ خواں کے لیے اس میں اشاروں سے بتانے کی بہت گنجائش ہے۔ ایسے بندوں اور مصرعوں کی تعریف بھی بہت ہوتی تھی۔ مسعود حسن ادیب بتاتے ہیں کہ جب دولہا صاحب اس قسم کے مقامات پڑھ دیتے تھے تو "اثر کا وہ عالم ہوتا تھا جو قلم کی زبان سے بیان نہیں کیا جا سکتا[1]۔" پڑھت یا ظاہری تمثیل کے مقام ایسے ہوتے ہیں کہ مرثیہ خواں بہت با کمال نہ ہو تو بھی اُن پہ کچھ نہ کچھ داد وصول کر ہی لیتا ہے۔ اس سے یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ مرثیہ خوانی میں ظاہری تمثیل نسبتہً آسان ہوتی ہے۔

معنوی تمثیل کی مثال انیس کا وہ بند ہے جس کے پہلے ہی مصرعے کے دو لفظ سُن کر شاد کو "وسعتِ دشت" نظر آنے لگی تھی۔ پورا بند یہ ہے:

وہ دشت اور وہ خیمۂ زنگارگوں کی شان　　گویا زمیں پہ نصب تھا اک تازہ آسمان
بے چوبہ سپہرِ بریں جس کا سائبان　　بیت العتیق، دیں کا مدینہ، جہاں کی جان
اللہ کے حبیب کے پیارے اسی میں تھے
سب عرشِ کبریا کے ستارے اسی میں تھے

یہ دولہا صاحب کے مندرجہ بالا بند کی حد تک تو پڑھت کا بند نہیں ہے، پھر بھی اس کے چھ میں سے پانچ مصرعوں میں ظاہری تمثیل سے کچھ کام لیا جا سکتا ہے۔ پہلے مصرعے میں "دشت" اور "خیمہ" دوسرے میں "زمین" اور "آسمان" تیسرے میں "سپہرِ بریں" اور "سائبان" پانچویں مصرع میں "اللہ" اور چھٹے میں "عرش کبریا" کے الفاظ ایسے ہیں کہ

---

[1] "عروجِ سخن" (مراثی عروج) مقدمہ از سید مسعود حسن رضوی ادیب

ان پانچ مصرعوں کو اشاروں سے بتا کے پڑھا جا سکتا ہے۔ پورے بند میں صرف چوتھا مصرع "بیت العتیق، دیں کا مدینہ، جہاں کی جان" ایسا ہے جسے پڑھنت کے لحاظ سے کمزور کہا جا سکتا ہے۔ لیکن میر انیس نے اسی چوتھے مصرع کو کچھ اس طرح ادا کر دیا کہ "تعریف کرتے کرتے لوگ کھڑے ہو گئے"[1] گویا میر انیس کی خواندگی میں پڑھنت کا بہترین مصرع یہی تھا۔ یہ بظاہر ایک معما ہے لیکن اس کا حل اسی مصرع میں پنہاں ہے۔ یہ مصرع اگرچہ خواندگی کے عام معیار کے لحاظ سے کمزور ہے لیکن اس کی معنوی قوت بند کے باقی پانچ مصرعوں سے کہیں زیادہ ہے، اس لیے کہ وہ پانچ مصرعے خیمہ حسینؑ کے ظاہر کا بیان کرتے ہیں لیکن اس کی باطنی عظمت اور شان، جو ظاہر کی محتاج نہیں۔ اسی مصرعے "بیت العتیق، دیں کا مدینہ، جہاں کی جان" میں بیان ہوئی ہے۔ انیس نے اپنی خواندگی سے اسی عظمت اور شان کی ایسی تصویر کھینچ دی کہ اس کے سامنے دوسرے مصرعے دھندلا گئے۔ علاوہ بریں اس مصرعے میں "دین کا مدینہ" اور "جہاں کی جان" میں "دیں" کا لفظ "مدینہ" کے اندر اور "جان" کا لفظ "جہاں" میں موجود ہے۔ ظاہراً انیس نے یہ مصرع اس طرح پڑھا کہ سننے والوں کے ذہن اس طرف منتقل ہو گئے اور خواہ ہر ایک کی سمجھ میں فوری طور پر یہ صنعت گری نہ آئی ہو لیکن انیس کی زبان سے سن کر اتنا ضرور محسوس ہو گیا کہ ان لفظوں میں بھی کچھ نہ کچھ بھید ہے۔ انیس کے مرثیوں کو تحریری شکل میں سرسری پڑھنے سے بھی قدم قدم پر اس طرح کا احساس ہوتا ہے۔ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ انیس کی زبان سے سننے پر اس قسم کے لفظوں کا اثر کیا ہو جاتا ہو گا، اور یہ بھی سمجھ میں آ سکتا ہے کہ کلام انیس میں لفظی اور معنوی صنائع و بدائع کی کثرت کیوں ہے۔

اب تک فن مرثیہ گوئی کے بارے میں جو گفتگو ہوئی اس کی کچھ اور مثالوں کی روشنی میں اس فن کے حسب ذیل عناصر قابل توجہ قرار پاتے ہیں۔

۱۔ **آواز**: مرثیہ خوانی کے لیے سب سے اہم چیز اس کی آواز تھی۔ ایسی آواز جو دور دور

---

[1] "فکر بلیغ"، ص ۲۵۳

تک یکساں سنائی دے "پلہ کشن" آواز کہلاتی ہے۔ قریب قریب سبھی مرثیہ خوانوں کی آواز پلہ کشن ہوتی تھی۔ حیدرآباد میں نواب بہرام الدولہ کے یہاں پیارے صاحب رشید کی خوانندگی کے دوران ایک صاحب نے تجربہ کر کے بتایا کہ رشید کی آواز جس طرح منبر کے بائیں سنائی دے رہی تھی اسی طرح مجمعے کے آخری حصے میں پہنچ رہی تھی[1] میر مہدی علی اُنس نے ایک خط میں اپنی مجلسوں کا بیان کرتے ہوئے لکھا:

"اور طرفہ یہ کہ اب کے مجھ کو یقین تھا کہ پہلی ہی تاریخ آواز گرفتہ ہو جائے گی، سو نویں تک آواز کا یہ عالم تھا کہ آسمان پر جاتی تھی اور پانچ ہزار آدمیوں کی رقت پر بالا تھی[2]

میر انیس نے دولہا صاحب کے بچپن میں انھیں مرثیہ خوانی کے سلسلے میں ہدایت کی تھی کہ وہ عورتوں اور جانوروں کی بولیاں سیکھیں[3] دولہا صاحب کو "آواز پر اتنا قابو تھا کہ جہاں چاہتے گداز پیدا کر لیتے اور جس مقام پر ضرورت ہوتی گرج آجاتی"[4] کتاب "قاعدہ تحت لفظ خوانی" کے مصنف کی ہدایت ہے کہ "ہفتے میں دو مرتبہ بہ آواز بلند سو پچاس بند مرثیے کے پڑھا کرے کہ وقت پڑھنے کے ناطاقتی آواز میں نہ ہو۔۔۔۔ اور گھر کے سو بند مجلس کے دس بند سمجھنا چاہیے"[5] میرے ایک بزرگ سید مجاور حسین رضوی نیوتنوی مرحوم بہت اچھے مرثیہ خواں اور اس فن میں میر علی محمد عارف کے شاگرد تھے، مشق کے طور پر بند کمرے میں پوری آواز سے اور اُتار چڑھاؤ کے بغیر مرثیے کے دو سو بند "ایک سانس میں" یعنی رُکے اور سستائے بغیر پڑھا کرتے تھے۔

---

[1] "میر عاشق اور اُن کے خاندان کی مرثیہ گوئی" ڈاکٹر جعفر رضا ص ۲۳۴

[2] مکتوب میر مہر علی انس بہ نام حکیم سید علی دوہی پوری (ذخیرہ ادیب لکھنوی)

[3] "سوانح عمری عروج" از سید حسن رضا عرف جھمن (مشمولہ "دولہا صاحب عروج"؛ مرتبہ نیر مسعود) ص ۱۴۱

[4] "عروج کی تین مجلسیں" از مرزا جعفر حسین (شمولہ "ادبیات و شخصیات")

[5] قاعدہ تحت لفظ خوانی"؛ سید مہدی حسن ص ۳

مرثیہ خوانی میں آواز کا استعمال تین طرح سے ہوتا ہے۔ ایک سینے کے زور سے پڑھنا، دوسرے سینے اور گلے سے ملا کر آواز نکالنا، تیسرے صرف گلے سے پڑھنا۔ ادیب مرحوم بتاتے تھے کہ ایک مجلس میں دولہا صاحب نے یہ مصرع پڑھا:

ٹاپ ماری تو دھمک پشتِ سمک تک پہنچی

"دھمک" کا لفظ انھوں نے سینے کے زور سے اس طرح ادا کیا کہ سننے والوں کو محسوس ہوا جیسے عزاخانے کی زمین ہل گئی ہے۔ "سمک" کا لفظ انھوں نے اور بھی بلند آواز میں لیکن صرف گلے سے ادا کیا۔ علاوہ بریں انھوں نے "دھمک" کی ہائے مخلوط کو دال سے ذرا الگ کر کے اور میم کو تھوڑا کھینچ کر "دھماک" کہا جس سے اس لفظ کی آواز میں اور بھی گہرائی آ گئی ۔

۲۔ **لہجہ** : مرزا دبیر نے ایک مصرع "کیوں تم نے میرے بھائی کے قاتل سے بات کی" کئی لہجوں میں پڑھ کر کئی کیفیتیں پیدا کر دی تھیں[۱]۔ دولہا صاحب نے تلوار کی تعریف میں یہ مصرعے لگاتار پانچ چھ مرتبہ پڑھے:

غیظ میں آ کے سرِ مرحب عنتر کاٹے
اور جھلائی تو جبریل کے شہپر کاٹے

ہر مرتبہ وہ مختلف لفظوں پر الگ الگ زور دے کر مصرعوں میں نئی معنویت پیدا کرتے اور ہر بار اہلِ مجلس تعریفیں کرتے کرتے کھڑے ہو جاتے تھے[۲]۔

مرثیہ خوانی میں لہجے کے تغیرات کی اہمیت ظاہر ہے۔ انھیں تغیرات کی مدد سے میر انیس نے ایک ہی مرثیہ دو دن دو مختلف طریقوں سے پڑھا[۳]۔ لیکن مرثیہ خوانی کا ایک اساسی لہجہ ضرور ہوتا تھا جو چہرے سے لے کر جنگ، شہادت اور بین تک اور مختلف کرداروں

---

[۱] "حیاتِ دبیر" (۱) ص ۵۹

[۲] "دولہا صاحب عروج" مقدمۂ مرتب

[۳] "میر انیس کی خوش آوازی، خوش بیانی اور مرثیہ خوانی

کے مکالموں میں بھی سرایت کیے رہتا تھا۔ اس لہجے میں بہت خفیف سے لحن کی آمیزش ہوتی تھی۔ دوسرے تمام لہجے فروعی اور اسی اساسی لہجے پر قائم ہوتے تھے۔ اسی اساسی لہجے کی بدولت مرثیہ خوانی میں یہ وصف تھا کہ دور ہی سے سُن کر، خواہ الفاظ سمجھ میں نہ آرہے ہوں، بہ آسانی معلوم ہوجاتا تھا کہ مرثیہ پڑھا جارہا ہے، اور فروعی لہجوں کی بدولت یہ بھی معلوم ہوجاتا تھا کہ جنگ پڑھی جارہی ہے، یا بین، یا مرثیے کا کوئی اور جزو۔ سید سرفراز حسین خبیر لکھنوی مرحوم کو میں نے سُنا ہے۔ وہ حضرت سکینہ کے مکالمے مرثیے کے اساسی لہجے میں ایک اور لہجے کی آمیزش کے ساتھ اپنی بھاری آواز میں اس طرح ادا کرتے تھے کہ معلوم ہوتا تھا ایک روتی ہوئی بچّی کسی بات کے لیے ضد کر رہی ہے۔ فروعی لہجوں کے ساتھ اساسی لہجے کو برقرار رکھنا مرثیہ خوانی کا اُتنا ہی بڑا کمال تھا جتنا وہ کمال جس کی طرف مسعود حسن رضوی ادیب نے اشارہ کیا ہے کہ "مرثیہ خواں کسی دوسرے شخص کی تصویر بھی پیش کرتا ہے اور اپنی ہستی کو بھی قائم رکھتا ہے۔"[1]

۳۔ **ادائے لفظ** : لہجے کے علاوہ مرثیہ خوانی میں لفظوں کے وصل وفصل کا نظام بھی نہایت نازک اور پیچیدہ ہوتا تھا۔ کہاں پر لفظوں کو ملا کر پڑھا جائے، کہاں پر الگ کرکے، کہاں پر دُہرا کر اور کہاں پر حذف کرکے، یہ فیصلہ کرنا مرثیہ خوان کا کام تھا۔ اس میں اس کی خواندگی کے جوہر بھی کھلتے تھے اور مرثیے میں مختلف کیفیتیں اور معنویتیں بھی پیدا ہو جاتی تھیں۔

تلوار کی تعریف میں ایک بند ہے۔ اس میں تین مصرعے جس لفظ پر ختم ہوتے ہیں ان کا اگلا مصرع اسی لفظ سے شروع ہوتا ہے:

سر پر جو پڑی دو کیے خود و سَر گردن ۔۔۔ گردن سے چلی تا بہ کمر کاٹ کے جوشن
جوشن سے جو اُتری تو لیا زین کا دامن ۔۔۔ دامن سے چلی تیز تو دو ہو گیا توسن
قبضہ تو رہا دستِ جنابِ شہِ دیں میں
اور تا سرِ دنبالہ در آئی وہ زمیں میں

---

[1] میر انیس کی خوش آوازی، خوش بیانی اور مرثیہ خوانی

مرثیہ خوانی کی اصطلاح میں یہ "دستِ وگریبان" کا بند ہے[1] "قاعدہ تحت لفظ خوانی" میں اس بند کو اس طرح پڑھنے کی ہدایت کی گئی ہے:

سر پر جو پڑی
دو کیے خود و سر و گردن گردن سے چلی
تا بہ کمر کاٹ کے جوشن جوشن سے جو اتری
تو لیا زین کا دامن دامن سے چلی تیز
تو دو ہو گیا توسن قبضہ تو رہا
دستِ جنابِ شہِ دیں میں اور تا پر دنبالہ
در آئی وہ زمیں میں[2]

۴۔ **آنکھوں اور چہرے سے اظہار**: آواز، لہجے اور ادائے الفاظ کے علاوہ مفہوم کی وضاحت، صورتِ حال کی تصویرکشی اور مضمون کی اثرآفرینی کے لیے مرثیہ خوانی میں جو طریقے اختیار کیے جاتے تھے ان میں چشم و ابرو کے اشارے اور چہرے کے تاثرات بھی شامل ہیں:

میر انیسؔ کے شاگرد سید محمد افضل فارغؔ سیتاپوری کا شعر ہے:

سخن کو ہوتی ہے توضیح چشم و ابرو سے
فقط زباں ہو تو چتون کا کام ہو نہ سکے[3]

چشم و ابرو ہی کے اشاروں سے تیوروں اور جذبات و تاثرات کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ باکمال مرثیہ خواں کے یہاں یہ اظہار اتنا سچا ہوتا تھا کہ مخاطبین کو کبھی تو اس کی شخصیت بدلی ہوئی معلوم ہوتی تھی اور کبھی یہ محسوس ہوتا تھا کہ مرثیہ خواں جو کچھ بیان کر رہا ہے اسے دیکھ بھی رہا ہے۔ دولہا صاحب نے "کی نمو داروں پہ چین چین کے نظر غازی نے" پڑھنے

[1،2] "قاعدۂ تحت لفظ خوانی" ص ۶
[3] "حالِ فارغ" حکیم سید نہال حسین سیتاپوری ص ۵

کے بعد آہستہ آہستہ گردن گھما کر اہلِ مجلس کی طرف ایسے تیوروں سے دیکھا کہ جس پر اُن کی نظر ٹھہری وہ اپنی جگہ پر سہم کر رہ گیا۔ اس لیے کہ دولہا صاحب کے تیوروں سے ایسا ظاہر ہوتا تھا کہ کوئی جری سپاہی دشمنوں پر حملہ کرنے سے پہلے ان میں سے اپنے خاص خاص شکار چھانٹ رہا ہے[1] اس طرح مرثیہ خوان نے چشم و ابرو کی مدد سے اپنی شخصیت تبدیل کر لی۔ آرزو لکھنوی کا ایک اور بیان ہے کہ میر اُنس نے جب یہ مصرع پڑھا:

— پردہ حرم سرا کا اُٹھا، روشنی ہوئی

تو بائیں ہاتھ سے اشارہ کر کے اُس طرف اِس نظر سے دیکھا کہ تمام حاضرین اُسی طرف دیکھنے لگے[2] اس طرح کی مثالیں مرثیہ خوانی کے چہرے کے تاثرات خصوصاً آنکھوں کی اُس کیفیت کی ہیں جس سے ظاہر ہوتا تھا کہ اُس نے واقعی کچھ دیکھ لیا ہے۔ اس سے بھی آگے بڑھ کر کمال کی وہ منزل ہے جہاں حاضرین کو بھی وہی دکھائی دینے لگتا تھا جو اُن کے خیال میں مرثیہ خواں کو دکھائی دے رہا تھا۔ انیسؔ کی زبان سے "شعلے تری تلاش میں باہر نکلتے ہیں" سن کر بھڑکتے ہوئے شعلے دکھائی دینا اس کی مثال ہے۔

۵۔ **بتانا**: مرثیہ خوان کا ہاتھوں اور بدن کی جنبشوں کے ذریعے کوئی مضمون ادا کرنا مرثیہ خوانی کی اصطلاح میں "بتانا" کہلاتا ہے۔ ابھی تک مرثیہ خوانی کے جتنے عناصر زیرِ گفتگو آئے ہیں، مہارت کے ساتھ بتانا اُن سب کی اثر آفرینی میں بہت اضافہ کر سکتا تھا۔ میر اُنس نے "پردہ حرم سرا کا اٹھا، روشنی ہوئی" پڑھتے وقت بائیں ہاتھ سے ایک طرف اشارہ بھی کیا تھا۔ میر نفیس نے "نقاب چہرے سے الٹے ہوئے وہ حورِ حرم" ادا کرتے ہوئے دونوں ہاتھوں سے نقاب الٹنے کا اشارہ کیا تھا اور "کہ جیسے شب کو اڑیں جانور ستائے ہوئے" کی خوانندگی میں ہاتھوں کو گردش دی تھی۔ ان مثالوں سے ہاتھوں کے ذریعے بتانے کی مختلف صورتیں ہمارے سامنے آتی ہیں اور یہ بھی اندازہ ہو جاتا

---

[1] مسموع از سید مسعود حسن رضوی ادیب

[2] "میر انیس کی خوش آوازی، خوش بیانی اور مرثیہ خوانی"

ہے کہ بتانے سے کلام کی کیفیت کتنی بڑھ سکتی ہے۔ لیکن بتانے میں حدِ اعتدال سے بڑھنا معیوب اور اس حدِ اعتدال کا مقرر کرنا مشکل تھا۔ میر انیس کو بتانے میں شائستگی اور اعتدال کا مثالی نمونہ سمجھا جاتا تھا۔ وہ بدن یا ہاتھوں کو حرکت دینا بہت ناپسند کرتے تھے۔ ایک بار اُن کی موجودگی میں میر اُنس مرثیہ پڑھ رہے تھے۔ جنگ کے محل پر گھوڑے کے اُلٹ جانے کا ذکر آیا تو جوشِ بیان میں اُنس کے پیر ذرا سے اُٹھ گئے۔ اس پر میر انیس نے وہیں اُن کو بہت ڈانٹا[1] اسی طرح ایک بار اُن کے اخلاف میں سے کسی نے "وہ اٹھا پردۂ در اور وہ حسینؑ آئے" پڑھتے وقت ہاتھ پھیلا کر "وہ" کا اشارہ کیا، لیکن اس بتانے میں اُن کی گردن زیادہ خم کھا گئی۔ میر انیس جو منبر کے پاس بیٹھے تھے بگڑ کر بولے "یہ کاندھی دینا کہاں سے سیکھا ہے"[2]

شیخ حسن رضا انیس کے "اشاراتِ مہذبانہ" کی تعریف کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

> "اور جنھوں نے افراط تفریط کرکے ہاتھ پاؤں نکالے بھی ہیں وہ عوام الناس میں ممدوح ہوں تو ہوں، لیکن اہلِ تہذیب میں رقصِ منبری کے لقب سے البتہ یاد کیے جاتے ہیں"[3]

"رقصِ منبری" کی طنز یہ بہت زیادہ بتانے کے لیے وضع کی گئی تھی۔ اس کی مثال ثابت لکھنوی کا بیان کیا ہوا یہ واقعہ ہے کہ ایک مرثیہ خواں نے مصرع "آیا تھا بھبکتا، یہ دبکتا ہوا بھاگا" اس طرح بھبکنے کے بعد پیچھے کی طرف دبک کر بتایا کہ حاضرین کی ہنسی آخر تک نہ رُک سکی اور وہ مجلس خراب ہو گئی[4] پیارے صاحب رشید یہ بتانے کے بعد کہ "انیس کا پڑھنا بہت مہذب تھا" یہ بھی کہتے تھے کہ "آج کل کے پڑھنے والے تو منبر کی چولیں ہلا دیتے ہیں"[5] یہ واقعہ ہے کہ میر انیس کے بعد مرثیہ خوانی میں بتانے

---

[1] مسموع از سید سجاد حسین شدید [2] مضمون "میر ببر علی مرحوم و مغفور" زبدۃ العلما سید آغا مہدی لکھنوی (مشمولۂ "انیس") [3] "تردید موازنہ" شیخ حسن رضا ص ۳۹ [4] "حیاتِ دبیر" (۱): ص ۳۳۲ حاشیہ [5] "حضرتِ رشید" ص ۱۰۹

کا چلن کچھ بڑھ گیا تھا۔ اس کی ذمہ داری بھی کسی حد تک خاندان انیس ہی پر تھی۔ انیس کے بیٹے نفیس مرثیہ خوانی کے زبردست ماہر تھے لیکن وہ انیس سے کچھ زیادہ بتاتے تھے۔ ایک موقع پر تلوار کھینچنا بتانے کے لیے انھوں نے ہاتھ کو بائیں جانب سے داہنی جانب کھینچا تھا[1] انیس کا ہاتھ بہت کم (اگرچہ مرزا دبیر سے زیادہ[2]) اٹھتا تھا[3] نفیس کے بیٹے عروج نفیس سے بھی زیادہ بتاتے تھے۔ ایک مرتبہ انھوں نے یہ مصرعہ پڑھا "پشت پر جہر نبوت کی طرح ڈھال بھی ہے" تو "منبر پر گردن سینے تک جھکا کر مرثیہ پشت پر الٹا رکھ لیا تھا[4]" یہ بتانا اتنی خوبصورتی کے ساتھ تھا کہ اہلِ مجلس پھڑک گئے؛ لیکن اگر میر انیس زندہ اور مجلس میں موجود ہوتے تو اس طرح بتانے پر اپنے پوتے کو ڈانٹ ضرور بتاتے۔ خود انیس نے پھریرے کا لہرانا بتانے کے لیے مرثیے کو "ذرا سا پلٹ دیا تھا۔ یہاں بھی وہ مرثیے کو ذرا پلٹ کر پشت پر ڈھال دکھا سکتے تھے۔

میر علی محمد عارف میر نفیس کے نواسے یعنی دولھا صاحب عروج کے بھانجے تھے مگر عمر میں عروج سے بڑے اور بتانے کے ماہر تھے۔ اُن کی خواندگی کا شاہکار اُن کی یہ بیت تھی:

کچھ مسکرائے زیورِ جنگی سنوار کے ڈالا گلے میں پر تلا ہیکل اتار کے

اس خواندگی کا ایک بیان حسب ذیل ہے:

"اس بیت کو عارف نے اس طرح پڑھا تھا کہ دیکھنے اور سننے والوں کی نظروں کے سامنے ایک مسکراتے ہوئے بچے کے ننھے ننھے ہاتھوں سے ہیکل اتارنے کی تصویر صاف صاف نمودار ہو گئی۔ یہ نقشہ انھوں نے اپنے ہاتھوں کی

---

[1] طرزِ کلام دبیر کا مقابلہ ملٹن شاعر سے" از حامد علی (مشمولۂ حیاتِ دبیر" ۱)

[2] "میر انیس کے کچھ چشم دید حالات" مسعود حسن رضوی ادیب (انیسیات)

[3] "آب حیات" ص۵۳۲ [4] عروج کی تین مجلسیں

حرکت اور آنکھوں کے چڑھاو اتار سے پیش کیا تھا۔ لیکن قیامت کا وہ سماں تھا جب انھوں نے انھیں ہاتھوں سے گلے میں پرتلا ڈالا تھا۔" لہ

اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ عارفؔ نے صورتِ واقعہ کے مطابق پہلے ہیکل اتارنا، پھر گلے میں پرتلا ڈالنا بنایا تھا، درحالے کہ مصرع میں ضرورتِ شعری کے تحت صورتِ واقعہ کی ترتیب الٹ کر پہلے پرتلا ڈالنا، پھر ہیکل اتارنے کا ذکر کیا گیا ہے۔ اسی سے معلوم ہوتا ہے کہ یہاں عارف کا بتانا الفاظ کے ساتھ نہیں تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ مناسب بھی نہیں تھا کہ وہ پرتلے کا ذکر کرتے وقت ہیکل اتارتے اور ہیکل کا ذکر کرتے وقت پرتلا ڈالتے، یا پہلے پرتلا ڈالتے، بعد میں ہیکل اتارنے کا ذکر کرتے۔ اس مصرع کا صحیح صحیح بتانا اسی وقت ممکن تھا جب وہ پہلے مصرع پڑھتے، اس کے بعد اشارات سے اس کو بتاتے۔ یہ ایک نئی ایجاد تھی کہ اشارے لفظوں کے ساتھ نہ چلیں بلکہ بعد میں ہوں۔ عارفؔ اور اُن سے بڑھ کر عروجؔ نے اس طرز میں کمال کے جوہر دکھائے۔ "کی نمود اردل پہ چین چین کے نظر غازی نے" پڑھ کر عروج کا اہلِ مجلس کی طرف باری باری دیکھنا بھی پڑھنے کے بعد بتانے کی مثال ہے۔ اس طرز میں مقبولِ عام ہونے کی بڑی گنجائش تھی اور غالبًا بتانے کے اسی انداز کی وجہ سے بعض لوگوں کا خیال تھا کہ عروجؔ انیسؔ سے بھی بہتر پڑھتے ہیں۔ عروجؔ کے معاصرین اور بعد کے پڑھنے والے اُن کے رنگ سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ پیارے صاحب رشید کے نواسے اور شاگرد سید سجاد حسین شدیدؔ مرحوم نے مجھے بتایا کہ شروع میں کچھ عرصے تک وہ رشید کے انداز میں خوانندگی کرتے رہے لیکن عروجؔ کا رنگ اتنا چھا چکا تھا کہ مرثیہ خوانی کے دوسرے رنگ اس کے مقابلے میں پھیکے معلوم ہوتے تھے، لہٰذا انھوں نے کچھ اندازِ عروجؔ کا بھی اختیار کیا۔

شدیدؔ مرحوم ہمارے دور کے سب سے اچھے پڑھنے والوں میں تھے اور میں

لہ "قدیم لکھنؤ کی آخری بہار": مرزا جعفر حسین ص ۳۰۹

نے ایسے بزرگوں کی بھی ان کی خواندگی کی تعریف کرتے سنا ہے جو عروج اور عارف کو سُنے ہوئے تھے، لیکن مرثیہ خوانی کا وہ فن جو سحر کا اثر پیدا کرتا تھا، یکم مئی ۱۹۳۰ء کو ختم ہوگیا جب دولہا صاحب عروج نے مرنے سے تین دن پہلے درگاہِ حضرت عباس علیہ السلام لکھنؤ میں اپنی آخری مجلس پڑھی تھی[1]

---

[1] سوانح عمری عروج کے مطابق شدید بیماری کی حالت میں یہ مجلس پڑھنے کے دوسرے دن سے دولہا صاحب کی حالت بگڑ گئی اور پھر وہ ہوشیار نہ ہوسکے۔ ۴ مئی ۱۹۳۰ء کو ان کی وفات ہوگئی (دولہا صاحب عروج ص ۵-۱۰۴)

ماخذوں کی فہرست

۱۔ "آبِ حیات" : محمد حسین آزاد۔ اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

۲۔ بیان سید سجاد حسین شدید لکھنوی

۳۔ بیان سید مسعود حسن رضوی ادیب

۴۔ بیان سید نظیر حسین رضوی الہ آبادی

۵۔ "تاج التواریخ" سید محمد نصرت علی دہلوی۔ تاج المطابع، دہلی

۶۔ "تردیدِ موازنہ" شیخ حسن رضا۔ مطبع تصویرِ عالم، لکھنؤ

۷۔ "حالِ فارغ" : حکیم سید نہال حسین سیتاپوری۔ مرقعِ عالم پریس ہردوئی

۸۔ "حضرت رشید" سید آغا اشہر لکھنوی۔ اصح المطابع لکھنؤ (تصنیف ۱۹۲۲ء)

۹۔ "حیاتِ انیس" : سید امجد علی اشہری۔ مطبع آگرہ اخبار، آگرہ ۱۳۴۴ھ

۱۰۔ "حیاتِ دبیر (۱) سید افضل حسین رضوی ثابت لکھنوی۔ سیلوک سٹیم پریس، لاہور ۱۹۱۳ء

۱۱۔ "خوش معرکۂ زیبا" : سعادت خاں ناصر۔ مرتبہ ڈاکٹر شمیم انہونوی۔ نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۷۱ء

۱۲۔ دربارِ حسینؑ : سید افضل حسین رضوی ثابت لکھنوی۔ مطبع اثنا عشری، دہلی ۱۹۲۲ء

۱۳۔ "دولہا صاحب عروج" : مرتبہ نیر مسعود۔ اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۸۰ء

۱۴۔ "سبعِ مثانی" (مجموعہ مراثی مرزا دبیر) مرتبہ سید سرفراز حسین رضوی خبیر لکھنوی
نظامی پریس لکھنؤ ۱۳۴۹ھ

۱۵۔ "سخن دانِ فارس" : محمد حسین آزاد۔ اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۷۹ء

۱۶۔ "شعر و داستانِ غزل" (مضمون) سید علی حیدر نظم طباطبائی۔ ماہنامہ "ادبی دنیا"
لاہور "نوروز نمبر ۱۹۳۲ء

۱۷۔ "عروجِ سخن" (مجموعہ مراثی سید خورشید حسن عرف دولہا صاحب عروج لکھنوی)
دار التصنیف والتالیف امیریہ، لکھنؤ ۱۹۴۰ء

۱۸۔ "عروج کی تین مجلسیں"، (مضمون)؛ مرزا جعفر حسین (مشمولہ "ادبیات و شخصیات"
(نظامی پریس، لکھنو ۷۸ ۱۹ء

۱۹۔ "افسانۂ عجائب" مرزا رجب علی بیگ سرور۔ مطبع حسنی لکھنو ۱۲۶۲ھ

۲۰۔ "فکر بلیغ"، سید علی محمد شاد عظیم آبادی۔ نقلِ مسودۂ مصنف بہ دستِ سید مسعود حسن رضوی ادیب۔ کتب خانۂ ادیب، لکھنو۔

۲۱۔ "قاعدۂ تحت لفظ خوانی": سید مہدی حسین۔ مطبع قیصری، بریلی ۱۳۰۱ھ

۲۲۔ "قدیم لکھنؤ کی آخری بہار": مرزا جعفر حسین۔ ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۱ء

۲۳۔ "محمد حسین آزاد، حیات اور تصانیف" (۲) ڈاکٹر اسلم فرخی۔ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵

۲۴۔ "مظہر العجائب" (مثنوی) سید مظفر حسین ضمیر۔ مطبع مطلع الانوار، سہارن پور

۲۵۔ مکتوب میر مہر علی انس بہ نام حکیم سید علی دولہی پوری۔ از حیدر آباد
محرم ۱۲۹۲ھ (نقل، ذخیرۂ ادیب)

۲۶۔ "میر انس کے پڑھنے کی ایک مجلس، چشم دید بیان" (مضمون) شیخ ممتاز حسین جون پوری
اخبار "سرفراز" لکھنو ۱۱ر نومبر ۴۲ ۱۹ء

۲۷۔ "میر انیس کی خوش آوازی، خوش بیانی اور مرثیہ خوانی" (مضمون) سید مسعود حسن رضوی
ادیب (مشمولہ "انیسیات" اترپردیش اردو اکادمی لکھنو، ۷۶ ۱۹ء

۲۸۔ "میر انیس کے کچھ چشم دید حالات" (مضمون) سید مسعود حسن رضوی ادیب (مشمولہ انیسیات")

۲۹۔ "میر ببر علی مرحوم و مغفور" (مضمون)؛ زبدۃ العلما مولوی سید آغا مہدی لکھنوی
(مشمولہ "انیس"، یادگاری مجلۂ دبستان انیس، راولپنڈی ۷۴ ۱۹ء)

۳۰۔ "میر عشق اور اُن کے خاندان کی مرثیہ گوئی" ڈاکٹر جعفر رضا۔ مقالہ برائے ڈی فل
قلمی کتاب خانۂ ادیب لکھنو۔

پروفیسر ظہیر احمد صدیقی

شخصی مرثیے

مرثیہ کی دو قسمیں ہیں۔ ایک انفرادی اور دوسرا اجتماعی۔ انفرادی مرثیے میں مرنے والی کی ذات شاعر کو اس حد تک متاثر کرتی ہے کہ وہ اپنے جذبات کو شعر کے قالب میں ڈھالنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ایسے مرثیوں کا اثر محدود طبقہ پر پڑ سکتا ہے جو مرنے والے سے کسی قسم کا تعلق رکھتے ہوں۔ ایسے مرثیوں کی مثالیں ہر زبان و ادب میں مل جائیں گی۔ اردو میں غالب کا مرثیہ جو عارف کے مرنے پر لکھا ہے۔ مومن کا اپنی محبوبہ کے مرنے پر تاثرات کا اظہار، یا دورِ حاضر میں جاں نثار اختر کا اپنی بیوی صفیہ کی وفات پر۔ شمیم کرہانی کا احتشام حسین کے انتقال پر۔ یہ مرثیے ذاتی رنج و غم کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مگر یہی ذاتی مرثیے ایک دوسرا رخ اختیار کر لیتے ہیں اور ذاتی غم اجتماعی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ حالی کا مرثیۂ غالب چکبست کا مرثیۂ گوکھلے۔ مجاز کا مرثیۂ گاندھی جی، انفرادی ہونے کے باوجود اجتماعی حیثیت رکھتے ہیں۔ اجتماعی مرثیوں میں شاعر ایک ایسے فرد کے غم میں آنسو بہاتا ہے جس نے اپنی ہمہ گیری اور آفاقیت کے باعث پورے ملک یا شعر و ادب کو اپنے حلقہ میں سمیٹ لیا ہے۔ یہ موت فرد کی موت نہیں بلکہ پورا معاشرہ اس سے متاثر ہوا ہے۔ صفدر حسین نے مرثیے کے بارے میں لکھا ہے کہ:

> "ایک متین درد انگیز اور موثر زبان میں اس انداز سے ان کے کارنامے بیان کئے جائیں کہ جذبات کے ساتھ ساتھ واقعات کی شاعرانہ تصویریں بھی شامل ہوں اور اس بیان کا مجموعی اثر ہمارے ہیجانات کی صحت د

اصلاح کرے۔"

یہ بیان اگرچہ شہدائے کربلا کے بارے میں ہے مگر اس معیار پر انفرادی مرثیوں کو پرکھنے کی کوشش کریں تو شخصی مرثیے کے لیے کچھ نئے راستے کھل جاتے ہیں۔ اب مرثیہ کا مقصد مرنے والے کے محاسن یاد کر کے اس کی عظمت کا اعتراف اس طرح کرنا ہے کہ وہ واقعہ ہمارے سامنے مثال بن کر آجائے۔ اس کے افعال و کردار ہمارے لیے درسِ عمل بن جائیں۔

گذشتہ سطور میں عرض کیا گیا کہ شخصی مرثیے کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ انفرادی اور اجتماعی۔ مگر دونوں میں خلوصِ جذبات شرط ہیں۔ عربی شاعر (متمم) کہتا ہے کہ

"ایک غم قدرتاً دوسرے غم کو تازہ کر دیتا ہے بس خدا کے لیے مجھے
چھوڑ دو یہ سب مالک کی قبریں ہیں۔"

فارسی شاعر (سعدی) بغداد اور خلیفہ بغداد کی تباہی پر نوحہ کناں ہے

"امیر المومنین معتصم باللہ کی حکومت کے زوال پر اگر آسمان زمین پر
خون کا مینھ برسائے تو بجا ہے۔ اے رسولؐ خدا اگر آپ
قیامت میں قبر پاک سے سر اٹھائیں تو اب اٹھائیے
کیونکہ دنیا میں قیامت برپا ہو گئی۔"

(ترجمہ: مولانا ضیا بدایونی)

فارسی کا دوسرا شاعر (خاقانی) اپنے بیٹے کی جواں موت پر مرثیہ لکھتا ہے۔

"صبح گاہ بالائے بام نالہ و فریاد کرد
اور پلکوں کے کھولتے ہوئے پانی سے چنگاریوں کے دہانے کھول دو۔
ماں بیٹے کی جدائی میں ہے
ماں کے سامنے بیٹے کے تابوت کا ڈھکن اٹھا دو
جاں سوختہ باپ بیٹے کو دیکھنے کے لیے بے تاب ہے۔

باپ کے سامنے بیٹے کے منھ سے کفن سرکا دو!'

(ترجمہ سید حامد)

انگریزی شاعر (ٹینی سن) اپنے دوست اور بہن کے منگیتر کے مرنے پر مرثیہ لکھتا ہے دوست کی لاش پانی کے جہاز پر لائی جا رہی ہے:

" اے جہاز لے آ میرے رفیق کو
اے ستارو، اے ہواؤں، راہ کو روشن رکھو اور سفر کو پُر سکون
جو ہاتھ میرے ہاتھ میں رہا کرتا تھا
وہ موجوں کی بے درد گرفت میں نہ آ جائے
آرتھر مجھے اتنا ہی عزیز تھا جتنا ایک ماں کو لختِ جگر"

سمندر کے سکوت پر ایک نقرئی چادر پڑی ہوئی ہے
میرے دل پر بھی سکون چھایا ہوا ہے۔
مایوسی کا سکون
ایسا ہی سکون اس سینہ میں چھپا ہوا ہے
جو سمندر سے اتار چڑھاؤ کے ساتھ زیر و زبر ہو رہا ہے

(ترجمہ سید حامد)

آپ نے مختلف زبانوں میں شخصی مرثیہ کی مثالیں ملاحظہ کیں۔ آیئے اردو شاعری میں ان دو قسموں کے مرثیوں پر نظر ڈالیں۔ اگرچہ اردو میں شخصی مرثیوں کا اظہار ہر زمانے میں ہوا ہے مگر اس وقت ہمارا موضوع صرف چار مرثیوں کا احاطہ کرنا ہے۔ غالبؔ کا مرثیہ جو عارف کی وفات پر ہے۔ مومن کا مرثیہ جو انھوں نے اپنی محبوبہ کے مرنے پر لکھا ہے۔ حالی کا مرثیۂ غالب اور اقبال کا مرثیہ والدۂ مرحومہ کی یاد میں۔ یہاں اس دلچسپ امر کا اظہار ضروری ہے کہ غالبؔ نے مرثیہ کے لیے غزل کا فارم اختیار کیا ہے۔ مومن اور حالی نے ترکیب بند کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے اور اقبال نے والدۂ مرحومہ کی یاد میں مثنوی کے

فارم کا پیرایہ اختیار کیا ہے۔ البتہ انھوں نے بحر بدل دی ہے۔ موضوع کے اعتبار سے بھی دیکھیے تو پتہ چلے گا کہ غالب اور مومن کا مرثیہ خالص ذاتی تاثرات کا آئینہ دار ہے۔ حالی نے غالب کا مرثیہ اس طرح لکھا ہے کہ ذاتی غم ہونے کے باوجود شعر و ادب کے ان محاسن کے ختم ہو جانے کا ماتم کیا ہے جو غالب سے وابستہ تھے۔ اقبال کا مرثیہ ذاتی غم کے ساتھ ایک مخصوص فلسفۂ غم کی نمائندگی کرتا ہے اور مرثیہ کو ماتم اور مجلس عزا سے نکال کر زندگی کی اعلیٰ اقدار سے روشناس کرا دیتا ہے۔

عارف کا مرثیہ دس اشعار پر مشتمل ہے۔ اس مرثیہ کی ندرت یہ ہے کہ مرثیہ کی روایت عام طور سے غزل سے وابستہ نہیں ہے لیکن غالب نے اس صنف میں طبع آزمائی کر کے غزل کے دائرہ کو وسیع کر دیا۔ اس پورے مرثیہ کا مجموعی تاثر اس غم کا اظہار ہے جو غالب کا ذاتی غم ہے۔ اس غم کو وہ وسعت حاصل نہ ہو سکی جو مرثیہ کو آفاقی بنا دیتی مگر دوسرے مرثیوں کے مقابلہ میں یہ فرق نمایاں ہے کہ غم کے تاثر کو ہلکا کرنے کے لیے اس میں طنز و شوخی کے عناصر نمایاں ہو گئے ہیں۔ غالب کے خطوط ہوں یا غزلیں انھوں نے اپنی مخصوص شوخی سے غم کو گراں بار نہیں ہونے دیا۔

تم کون سے ایسے تھے کھرے داد و ستد کے
کرتا ملک الموت تقاضا کوئی دن اور

ہاں اے فلکِ پیر! جواں تھا ابھی عارف
کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اور

یہ کہنا تو غلط ہوگا کہ عارف کے مرنے کا غم غالب کو نہیں تھا یا ان کی موت نے ان کو متاثر نہیں کیا تھا مگر اس کے ساتھ یہ حقیقت ہے کہ یہ غم پڑھنے والوں کا غم نہ بن سکا۔ اس مرثیہ میں وہ نشتریت نہیں ہے جو دل سے نکلے اور دل میں اتر جائے۔ یہ غالب کا ذاتی غم ہے جس کا اظہار ان حوالوں سے بھی ملتا ہے جس کا اشارہ اس مرثیہ میں ہے:

مجھ سے تمہیں نفرت سہی، نیر سے لڑائی
بچوں کا بھی دیکھا نہ تماشا کوئی دن اور

تم ماہِ شب چہار دہم تھے مرے گھر میں
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشا کوئی دن اور

آئے ہو کل اور آج ہی کہتے ہو کہ جاؤں
مانا کہ ہمیشہ نہیں، اچھا کوئی دن اور

بقول سید حامد "اس غزل میں بھی وہی[1] اسلوب اختیار کیا ہے۔ وہی بے اختیار طنز، وہی بے محابا استفہام۔ وہی گہرے درد کی زیریں لہر، وہی دردناک بے ساختگی۔ اس پر مستزاد استعجاب اور محبت بھری نکوہش ..... 'کوئی دن اور' میں ارمان و حرماں و التجا و آزردگی کا ایک جہاں سما گیا ہے[2]"

مرثیہ کی روایت کو اس بھرپور طریقہ سے غزل سے وابستہ کر دینا غالب کی انفرادیت کی دلیل ہے جو دوسری جگہ نظر نہیں آتی۔ مرثیہ کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ایک ڈرامائی انداز پیدا ہو گیا ہے۔ نفسیاتِ انسانی کا قاعدہ ہے کہ وہ مطالبہ پورا کرنے کے لیے ہر طرف نظریں دوڑاتا ہے اور ایک منزل پر ناکامی کے بعد وہ دوسری طرف پُر امید نگاہوں سے دیکھنے لگتا ہے اور ان کے درمیانی وقفہ میں جس میں امید کی خود فریبی بھی ہے اور مایوسی بھی وہ مرنے والے سے اپنا درد بیان کرنے لگتا ہے۔

مٹ جائے گا سر، گر ترا پتھر نہ گھسے گا　　　ہوں در پہ ترے ناصیہ فرسا کوئی دن اور
ناداں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہو غالب　　　قسمت میں ہے مرنے کی تمنا کوئی دن اور

---

[1] وہی سے مراد غالب کا دوسرا مرثیہ محبوبہ کی یاد میں

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

[2] تثلیث حزن (نگار خانۂ رقصاں) از سید حامد

مرثیہ عارف پڑھنے کے بعد ذہن دفعتاً غالب کی جدت طرازی اور روشِ عام سے گریز کی طرف جاتا ہے جہاں وہ قدیم قصیدہ کی روایت سے ہٹ کر تشبیب اور گریز کو نظر انداز کر کے براہِ راست مدح پر آجاتے ہیں۔

ہاں مہ نو! سنیں ہم اس کا نام   جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

میری ذاتی رائے یہ ہے کہ جس قصیدہ کی روش کو غالب نے اپنایا تھا اگر اس پر قصیدہ کی بنیاد رکھی جاتی تو شاید قصیدہ کی عمر کچھ اور بڑھ جاتی۔ اسی طرح غزل کا مزاج خواہ مرثیہ کا نہ ہو مگر غزل کے دامن میں یہ وسعت ہے کہ اگر مرثیہ کی تجربہ گاہ میں اس پر کام کیا جاتا تو شاید "دل اور دتی" کے مرثیہ سے آگے بڑھ کر بھی بات بن سکتی تھی۔

انفرادی مرثیوں میں مومن کے مرثیہ کا ذکر کیا جاتا ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے اس کو منتخب مرثیوں میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ مومن کے کلیات میں یہ واحد مرثیہ ہے جس کا عنوان ہے "مرثیہ معشوقہ حور طلعت، ملک شیم حسنے وصا لہافی جنت النعیم" عنوان محبوبہ کے حسن اور مومن کی محبت کا پتہ دیتا ہے۔ مرثیہ کا لب و لہجہ اس بات کی بھی غمازی کر رہا ہے کہ یہ ابتدائی مشق کا نمونہ ہے۔ جس میں رعایاتِ لفظی، صنائع کا تکلف اور تشبیہات کا اہتمام ہے۔

بر بادِ شور رعد ہوا، آبِ اشک ابر
کیسا خروشِ شیون و جوشِ بکا ہے آج

جیتے رہے تو لال طمانچوں سے منہ کیا
تغیر رنگ شرم و خجالت فزا ہے آج

سر پیٹتا ہے شانہ پڑا دونوں ہاتھ سے
کیا جانے اس کی زلفِ پریشاں کو کیا ہوا

سر پیٹتی ہیں حلقۂ ماتم میں قمریاں
نخلِ عزا ہے آہ یہ کسی سرو ناز کا

نازک خیالی مومن کی غزلوں ہی میں نہیں بلکہ ان کی دوسری اصنافِ سخن میں بھی نمایاں ہے۔

شبنم کو پھر ہے جانبِ خورشید التفات

شرمندہ سازِ مہرِ درخشاں کو کیا ہوا

شاعر کہنا یہ چاہتا ہے کہ جب تک محبوبہ زندہ تھی تو شبنم کا التفات خورشید کی بجائے محبوبہ کے رخِ روشن کی طرف تھا اور اب جب وہ ہمارے درمیان نہیں ہے تو ؎

شبنم کو پھر ہے جانبِ خورشید التفات

کہتے تھے ان کو جان قیامت ہیں خاک سے

کس منھ سے سر اٹھائیں گے ہم شرمسار حیف

یعنی 'جان' کے جانے کے بعد زندہ رہنا تعجب ہے

اس مرثیہ میں صرف صنائع بدائع سے ہی کام نہیں لیا گیا ہے بلکہ جذباتِ دلی کا اظہار بھی سادہ انداز میں ملتا ہے۔ جس میں سادگی کے ساتھ سوز و گداز بھی ہے۔ متفرق اشعار ملاحظہ ہوں۔

دل کی طرح سے یہ بھی چلی جاں کو کیا ہوا
دم میں نہیں ہے دم مرے جاناں کو کیا ہوا

دل میں شکن ہے زلفِ مسلسل کدھر گئی
برہم ہے حالِ کاکلِ پیچاں کو کیا ہوا

نادان دل کو مرگ کا اب تک یقیں نہیں
اللہ کیا گمان تھا عمرِ دراز کا

یا جوشِ غم میں موت سے بدتر ہے زندگی
آپ آ کے دیکھ جائیے باور اگر نہیں

مرثیہ میں یادوں کا ایک سلسلہ ہوتا ہے جو تصور کو تصویر میں بدل دیتا ہے۔ ماضی کی یہ یادداشتیں کبھی مرنے والے کے شخصی وصف سے متعلق ہوتی ہیں اور کبھی ان گذرے ہوئے لمحات کی یاد دلاتی ہیں جو اس کے ساتھ گذارے تھے۔

وہ خانہ باغ، عیش محل جس کا نام تھا
کہتے ہیں اس کو بیت حزن وامصیبتا

شخصی اوصاف کے نمونے ملاحظہ ہوں۔

جس نازنیں صنم پہ گراں تھا حریر چیں
اس کا غلاف کعبہ کفن وامصیبتا

دے منکر و نکیر کو ناچار وہ جواب
جو حور سے کرے نہ سخن وامصیبتا

تشبیہ آئنہ سے جو ہوتا تھا آب آب
مل جائے خاک میں وہ بدن وامصیبتا

پھرتی نہ تھی جو پردہ نشیں گھر میں بے حجاب   نعش اس کی جائے ہے سرِ بازار ہائے ہائے

مرثیہ میں تکلفات شعری اور رعایاتِ شاعرانہ کو دیکھ کر ممکن ہے کہ کسی کو اعتراض ہو کہ شدّت جذبات میں یہ تکلّف کیوں کر ممکن ہے۔ مگر ہم یاد دلانا چاہتے ہیں کہ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ یہ تکلفات شاعر کا مزاج بن جاتے ہیں اور وہی بات جو دوسروں کے یہاں آورد ہوتی ہے اس کے یہاں آمد بن جاتی ہے۔

تاریخِ ادب میں حالؔی کی ذات دوسرے اساتذہ کے مقابلہ میں اس لیے منفرد ہے کہ ادب کے بہت سے سلسلوں کا آغاز ان کی ذات سے ہوا ہے۔ اور ہر ایک میں انھوں نے اپنا نقش چھوڑا ہے۔ شخصی مرثیوں میں یہ بات بلا خوفِ تردید کہی جاسکتی ہے کہ اردو شاعری حالؔی کے مرثیۂ غالب کا جواب ابھی تک پیدا نہ کرسکی۔ مرثیہ کی اہمیت اس لیے اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ غالؔب کا مرثیہ کسی فرد کا مرثیہ نہیں ہے بلکہ شعر و ادب کا ماتم ہے۔ اس تہذیب کا ماتم ہے جس کی بساط غالب کے مرجانے کے بعد اٹھ گئی۔

اس کے مرنے سے مرگئی دلّی   خواجہ نوشہ تھا اور شہر برات

غالؔب کی موت کا صدمہ حالؔی کے لیے جاں کاہ تھا۔ یہی سبب ہے کہ اکثر جگہ شدتِ جذبات پر وہ قابو نہیں پا سکے ہیں۔

دلِ مضطر کو کون دے تسکیں   ماتمِ یارِ غم گسار ہے آج

تلخیٔ غم کہی نہیں جاتی   جانِ شیریں بھی ناگوار ہے آج

شاعر کے دل کی واردات دوسروں کے دل کو اسی طرح چھو جاتی ہے۔

لوگ کچھ پوچھنے کو آئے ہیں   اہلِ میت جنازہ ٹھہرائیں

لائیں گے پھر کہاں سے غالؔب کو   سوئے مدفن ابھی نہ لے جائیں

ڈاکٹر مسیح الزماں نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے:

"مرثیہ کے اختتام میں درد، دکھ اور جذبات کے پورے اظہار کی ضرورت ہے۔ وہ اس آخری بند میں موجود ہے .... دوسرے الفاظ میں کہا جاسکتا ہے کہ پہلے نو بند دماغ سے نکلے ہیں لیکن آخری بند میں

دل کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ ان میں منطق نہیں، فلسفہ نہیں، شاعری کی صناعی نہیں۔ دل کی آواز ہے[1]"

اپنے دعوے کی دلیل میں انھوں نے مرثیہ کا آخری بند دیا ہے۔

ہند میں نام پائے گا اب کون　　　سکہ اپنا جمائے گا اب کون
شعر میں نا تمام ہے حالی　　　غزل اس کی بنائے گا اب کون

مسیح الزماں کے اس اقتباس سے غلط فہمی یہ پیدا ہوتی ہے کہ حالی کے خلوصِ جذبات کی ترجمانی صرف آخری بند میں ہوتی ہے ورنہ باقی میں آورد ہے۔ میرے خیال میں حالی کا بڑے سے بڑا ناقد حالی پر یہ الزام عائد نہیں کرسکتا۔ اس مرثیہ کو پورا پڑھ جائیے ایک ہی تاثر شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اسٹیج پر مختلف سین دکھائے جارہے ہیں۔ وحدتِ تاثر ان میں حرفِ مشترک کی طرح قائم ہے۔ البتہ ایک ماہر فن کار مصور کی طرح انھوں نے موقع کے اعتبار سے کہیں رنگوں کو گہرا اور تیز اور کہیں ہلکا اور سبک کر دیا ہے تاکہ تصویر فطرت سے قریب ہو جائے۔

شیفتہ کی صحبت میں حالی کے ذہن کو جس چیز نے اپیل کیا وہ مبالغہ سے نفرت تھی۔ مرثیہ میں یہ منزل اس لیے کٹھن بن جاتی ہے کہ عقیدت کے جذبات مبالغہ کا مطالبہ کرتے ہیں اور ایسے مبالغہ کو اہلِ فن نے صداقت سے تعبیر کیا ہے مگر حالی کا کمال یہ ہے کہ اس منزل سے وہ دامن بچا کر نکل گئے ہیں۔ غالب کو شاعری اور نثر میں جو امتیاز حاصل تھا اس کے بارے میں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہے۔ حالی نے سوانح کے لئے اپنا ممدوح غالب کو منتخب کیا تو غلط نہ تھا۔ ان کو غالب کے ادبی مرتبہ کا اندازہ تھا۔ چند شعر ملاحظہ ہوں جو شعر کے جمالیاتی مزاج سے بھی قریب ہیں اور ایک بے لاگ تنقید کا معیار بھی قائم کرتے ہیں:

نثر، حسن و جمال کی صورت　　　نظم، غنج و دلال کی صورت

---

[1] حالی کے شخصی مرثیے (فروغ اردو حالی نمبر حصّہ اوّل) ڈاکٹر مسیح الزماں

تہنیت اک نشاط کی تصویر — تعزیت اک ملال کی صورت
اس کی توجیہہ سے بگڑتی تھی — شکل امکاں محال کی صورت
اس کی تاویل سے بدلتی تھی — رنگ ہجراں وصال کی صورت

غالب کی شخصیت و سیرت کی تصویر بھی کچھ کم دل آویز نہیں ہے۔

خاکساروں سے خاکساری تھی — سربلندوں سے انکسار نہ تھا
بے ریائی تھی زہد کے بدلے — زہد اس کا شعار نہ تھا
مظہر شانِ حسنِ فطرت تھا — معنی لفظ آدمیت تھا

ایک مثال اور ملاحظہ ہو ان اشعار میں سیرت کی تصویر بھی ہے اور ادبی مرتبہ کا تعین بھی۔

بلبل ہند مرگیا ہیہات — جس کی تھی بات بات میں اک بات
نکتہ داں، نکتہ سنج، نکتہ شناس — پاک دل، پاک ذات، پاک صفات
شیخ اور بذلہ سنج، شوخ مزاج — رند اور مرجع کرام وثقات

جو لوگ غالب کی زندگی اور شاعری سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ وہ صرف عظیم شاعر ہی نہیں تھے بلکہ نکتہ رسی اور شعر فہمی میں بھی ان کو اپنے ہم عصروں میں ایک امتیاز حاصل تھا۔

اس مرثیہ کی بنیادی خصوصیات یہ ہیں کہ غالب کی شخصیت کی پوری تصویر سامنے آجاتی ہے۔ سادگی نے شعریت کو کہیں مجروح نہیں ہونے دیا۔ صداقت مبالغہ سے دامن بچا کر نکل گئی ہے۔ استعارے اور تشبیہوں نے ایک طرف شعر میں حسن پیدا کر دیا ہے اور دوسری طرف ایک بڑے خیال کو چند فقروں میں سمو دیا ہے۔ الفاظ کے انتخاب نے اشعار میں موسیقی کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ اس مرثیہ نے مستقبل کے شخصی مرثیوں کے لیے راستے صاف کر دیئے، دیکھنا یہ ہے کہ ؏ کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردِ افگن عشق

آخر میں اس ترتیبِ زمانی میں اقبال کا وہ مشہور ومعروف مرثیہ آتا ہے جو انھوں نے والدہ مرحومہ کی یاد میں لکھا ہے۔ یہ مرثیہ کئی اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔ والدہ

مرحومہ کی ایک حیثیت وہ ہے جس کا تعلق خود اقبال کی ذات سے ہے اور دوسری حیثیت یہ ہے کہ یہ تصور ایک علامت بن کر ابھرتا ہے۔ ان دونوں جذبات کا امتزاج اس نظم میں بڑی خوبی سے ملتا ہے۔ جذبات نگاری کی دل کش تصویر ان اشعار میں موجود ہے۔

کس کو ہوگا اب وطن میں آہ میرا انتظار
کون میرا خط نہ آنے سے رہے گا بے قرار

خاکِ مرقد پر تری لے کر یہ فریاد آؤں گا
اب دعائے نیم شب میں کس کو میں یاد آؤں گا

تربیت سے تیری میں انجم کا ہم قسمت ہوا
گھر مرے اجداد کا سرمایۂ عزت ہوا

عمر بھر تیری محبت میری خدمت گر رہی
میں تری خدمت کے قابل جب ہوا تو چل بسی

اور اس مرثیہ کا اختتام اس شعر پر ہوتا ہے

آسماں تیری لحد پر شبنم افشانی کرے
سبزۂ نورستہ اس گھر کی نگہبانی کرے

اس میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ اقبال نے اپنے ذاتی غم اور جذبات کو صرف ایک بند تک محدود رکھا ہے۔ باقی بند میں انھوں نے فلسفۂ غم کی وضاحت کی ہے یا موت کی حقیقت سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ان دونوں تصورات کا محور ماں کی ذات رہتی ہے۔ اور اس تصور کو اس انداز سے آفاقیت بخشتے ہیں کہ والدہ کی ذات گم کردہ منزل کے لیے رہنما اور آلام روزگار کے مارے ہوؤں کے لیے سپر بن جاتی ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ صرف ماں کی ذات ہے جس میں خدا نے اپنی صفات کا بڑا حصہ رکھا ہوا ہے۔

حیرتی ہوں میں تری تصویر کے اعجاز کا
رخ بدل ڈالا ہے جس نے وقت کی پرواز کا

اقبال کے اس مرثیہ سے اردو شاعری کو ایک نئی جہت مل جاتی ہے۔ مرثیہ کا ایک

مقصد شاعر کے جذبات اور احساسات کی نمائندگی کرنا ہے تو دوسری طرف زندگی کو غم کے توسط سے اس کی حقیقت سے آگاہ کرنا ہے۔ اقبال کا عقیدہ ہے کہ غم زندگی کی تطہیر کے لیے ہے۔ وہ اپنے فلسفیانہ سفر میں اس منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں ان پر زندگی کے راز منکشف ہونا شروع ہو جاتے ہیں۔

موت تجدیدِ مذاقِ زندگی کا نام ہے
خواب کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے

اس موقع پر ٹینی سن کی نظم (ان میموریم) یاد آجاتی ہے جس میں شاعر نے نظم کا سہارا لے کر اپنے جذباتِ غم کے اظہار کے ساتھ حیات و موت کے فلسفہ کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے جس کی وجہ سے غم کی لے نے فلسفیانہ شکل اختیار کر لی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں مرثیہ سے زیادہ اس کے اپنے نظریۂ حیات و موت، غم و خوشی کی ترجمانی ہے۔

غم زندگی کی خودنگری کا دوسرا نام ہے۔ غم کے ذریعہ انسان کو عرفانِ نفس حاصل ہوتا ہے۔ فلسفیانہ تفکر کی تاریخ سے یہ بات ظاہر ہے کہ انسان نے زندگی کی گتھیوں کو سلجھانے اور رازِ حیات کو سمجھنے کی کوشش اس وقت شروع کی جب وہ موت کی تلخیوں سے آشنا ہوا۔ بچھڑے ہوئے عزیزوں اور دوستوں کے غم نے اس کو مجبور کیا کہ وہ سمجھنے کی کوشش کرے کہ زندگی کیا ہے؟ اس کا آغاز کیا ہے اور انجام کیا ہوگا۔

حیران ہے بوعلی کہ میں آیا کہاں سے ہوں
رومی یہ سوچتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں

اقبال کو زندگی کی ان کڑیوں کو جوڑنے کے لیے فلسفۂ غم سے مدد لینا پڑی اور اس نتیجہ پر پہنچے کہ

زندگی کی آگ کا انجام خاکستر نہیں
ٹوٹنا جس کا مقدر ہو یہ وہ گوہر نہیں

یا

جنتِ نظارہ ہے نقشِ ہوا بالائے آب
موجِ مضطر توڑ کر تعمیر کرتی ہے حباب

اس نظم کی خوبی وہ ایمان اور ایقان ہے جو شاعر کو حاصل ہے۔ زندگی کی حقیقت

کا ادراک اس کو موت سے خوفزدہ نہیں ہونے دیتا۔ اقبالؔ جن مسائل کو پیش کرتے ہیں وہ فرد کے دائرہ سے نکل کر عام انسانیت کا درس بن جاتے ہیں۔ جس میں مذہب، نسل اور قومیت کی تفریق نہیں رہتی۔ ماں کی جدائی نے ان کے خوابیدہ تاروں کو بیدار کر دیا اور جذبات کی اس قربت نے چند لمحات تک صرف اپنے وجود میں محصور رکھا مگر جلد اس سے نکل کر ان مسائل کو سلجھانے میں لگ گئے جن سے حقیقت کا ادراک ہو سکے۔ وہ موت کو ارتقا کی ایک کڑی خیال کرتے ہیں۔ درختوں کے پتے نکلتے ہیں اور جھڑ جاتے ہیں اور انہی ٹہنیوں سے نئے برگ و بار پیدا ہونے لگتے ہیں۔

گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے　　اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے

(ساقی نامہ)

اس نظم کے خاتمہ سے پہلے والے بند میں شاعر کا ایمان اور بھی مستحکم ہو جاتا ہے۔ اس بند میں "صبح"، "داغِ شب"، "لالۂ افسردہ"، "خفتگانِ لالہ زار" یہ سب علامتیں ہیں جو شاعر کے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں اور شاعر ان علامتوں کے سہارے اپنا سفر طے کرتا ہے اور اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ جب قدرت نے ہر شام کے لیے صبح کا وعدہ کیا ہے تو انسانی موت کا انجام صبح کی شکل میں کیوں نہیں ہو سکتا۔

پردۂ مشرق سے جس دم جلوہ گر ہوتی ہے صبح
داغ شب کا دامن آفاق سے دھوتی ہے صبح
لالۂ افسردہ کو آتش قبا کرتی ہے یہ
بے زباں طائر کو سرمستِ نوا کرتی ہے یہ
خفتگانِ لالہ زار و کوہسار و رودِ بار
ہوتے ہیں آخر عروسِ زندگی سے ہم کنار

یہ اگر آئینِ ہستی ہے کہ ہو ہر شام صبح
مرقدِ انساں کی شب کا کیوں نہ ہو انجام صبح

اقبال کی فکر اور ارتقائے ذہنی سے قطع نظر نظم کی ہیئت پر غور کریں تو دلچسپ بات

یہ نظر آئے گی کہ اس نظم کے ہر بند کا موڈ مختلف ہے۔ بقول سید حامد:

"جذبہ و تخیل کی دھوپ چھاؤں نے 'والدۂ مرحومہ کی یاد میں' میں ایک گنگا جمنی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ ماں کی محبت گویا نشیمن ہے جس سے اڑ کر شاعر آسمان کی خبر لاتا ہے۔ لیکن زیادہ دیر تک وہ نشیمن سے دور نہیں رہ سکتا۔ جذبہ و تخیل، شعر و فلسفہ، ماں کا غم، حیات و ممات کے رموز، یادوں کا طلسم اور ایقان اس نظم میں گھتے ہوئے ہیں[1]"

جذبہ و تخیل کے اظہار نے اسلوب اور الفاظ کا پابند ہونا گوارا نہ کیا۔ جس خیال کو جس جگہ اور جس طرح ادا کرنا چاہا وہاں اسلوب نے تعاون کیا۔ تشبیہات و استعارات اور دوسری صنعتیں نظم کا زیور بن کر آئیں جن میں تصنع کی آمیزش نہیں تھی۔ جہاں فلسفہ نے الجھنا چاہا وہاں اسلوب بیان نے اس کو سلجھا دیا۔

مختصر یہ کہ اقبال نے مرثیہ کو بھی اپنے مخصوص فکر و فن سے ایک نئی روح عطا کی جس میں غم و آلام کا سطحی تصوّر ایک صحت مند اور رجائی فنی شکل میں بدل گیا۔ اردو مرثیہ کے ذریعہ اقبال نے تزکیۂ نفس اور اصلاحِ حیات کا کام لیا ہے اس سے پہلے یہ سعادت کسی دوسرے شاعر کو نصیب نہیں ہوئی۔

⁂

---

[1] تثلیث حزن (نگار خانۂ رقصاں) از سید حامد

ڈاکٹر اجمل اجملی

مرثیہ اور آفاقی قدریں

اردو شاعری میں صنفِ مرثیہ کا براہ راست تعلق اس یک روزہ جنگ سے جو تقریباً ساڑھے تیرہ سو سال پہلے دریائے فرات کے ساحل پر دشت نینوا میں لڑی گئی تھی۔ آج کے حالات میں جب تاریخ کی دو انتہائی خون آشام جنگیں لڑی جا چکی ہیں، مجموعی طور پر کروڑوں انسان ان لڑائیوں کی آگ میں جل کر راکھ ہو چکے ہیں۔ لاکھوں کی تعداد میں بسی بسائی بستیاں ویران ہو چکی ہیں اور عام تباہی کے ایسے ایسے ہوش ربا وسائل اور ہتھیار وجود میں لائے جا چکے ہیں کہ اب اگر کوئی جنگ ہوتی ہے تو انسانیت اور انسانی تہذیب و تمدن کا نام و نشان بھی مٹ جائے گا، کربلا کی جنگ کے لیے جنگ جیسے ہولناک لفظ کے استعمال میں بھی قباحت محسوس ہوتی ہے۔ اور سچ تو یہ ہے کہ اصطلاحی معنوں میں جنگ تھی بھی نہیں۔ جنگیں چھوٹی ہوں یا بڑی پوری تیاری کے ساتھ لڑی جاتی ہیں، سپاہی جٹائے جاتے ہیں، فوجیں جمع کی جاتی ہیں، ہتھیار اور ساز و سامان اکٹھا کیا جاتا ہے، رسد کی مسلسل بہم رسانی کی فکر کی جاتی ہے۔ ہر فریق یہ کوشش کرتا ہے کہ فوجیں ایسی جگہ پڑاؤ ڈالیں جہاں دشمن کے مقابلے میں اسے برتری حاصل رہے اور جنگ جیتی جا سکے۔ پھر جنگ کے پیچھے یا تو علاقائی دعوا اور حصول ملک کی کوشش ہوتی ہے یا مادی فوائد کی خواہش اور جب پوری تیاری، سوجھ بوجھ، حکمت عملی، شاطرانہ چالوں اور ہتھیاروں کی طاقت کے بل پر حامیوں اور مخالفوں کا خون پانی کی طرح بہانے کے بعد فتح حاصل ہوتی ہے تو ایک دنیا فاتح کا کلمہ پڑھتی ہے، مفتوح کا نام و نشان

حرف غلط کی طرح مٹ جاتا ہے، قومیں غلام اور ممالک مقبوضے بنا لیے جاتے ہیں جنگوں کا یہ وہ تصور ہے جو ہزار ہا سال سے تاریخ کے آئینے میں ہمارے سامنے ابھرتا رہا ہے۔

مگر کربلا کی جنگ پر نظر ڈالئے تو ایک عجب منظر نظر آتا ہے۔ ایک طرف یقیناً وہ فریق ہے جو پوری تیاری کے ساتھ آیا ہے۔ لاکھوں کی تعداد میں سپاہی بھی ہیں مورچے کی تنظیم بھی، ہتھیار بھی ہیں، رسد کا معقول انتظام بھی، فوجوں نے ایسی جگہ پڑاؤ ڈالا ہے جو جنگی لحاظ سے موزوں ترین جگہ ہے۔ فوج کی آراستگی کا وہ عالم ہے کہ بقول دبیرؔ

کثرت پہ فوج کی ہوا ناداں وہ خود پرست
بولا کہ اپنی فتح ہے شبیر کی شکست
پہلے کیا فرات کا ظالم نے بندوبست
بٹھلائے دس ہزار زرہ پوش تیز دست
دیوار آہنی لب دریا بلند کی
دریا نے بانگ ہائے حسینا بلند کی

اور سترہ ہزار سواران نیزہ دار
قوم اسد کے گھیرنے کو بھیجے ایک بار
یعنی بنی اسد اسد اللہ پہ ہیں نثار
ایسا نہ ہو کہ آئیں سوئے شاہ بے دیار
ان سے جدا حسین رہیں وہ حسین سے
ہم سیدوں کو ذبح کریں رن میں چین سے

چیدہ کئے ہزار جوانان ناخلف
اس عہدے پر کیا انھیں منصوب ہر طرف
ساغر بکف رہیں وہ تنگ ظرف صف بہ صف
جب العطش کہے دُرِ پاک شہ نجف

پانی انھیں دکھاکے یہ بے آبرو بہائیں   اس پر بھی پانی مانگیں تو ان کا لہو بہائیں

چالیس سو بھر اس نے کمال دار روسیاہ
بھٹلائے چار گوشوں میں گرد خیام شاہ

ادھر تو یہ لشکر کشی اور لشکر آرائی ہے اور دوسری طرف کُل ایک سو دس افراد ہیں جن میں بچے بھی ہیں، جوان بھی، ادھیڑ اور بوڑھے بھی، ساز و سامان کا یہ حال ہے کہ چالیس کے پاس گھوڑے ہیں اور باقی پا پیادہ۔ حکمت عملی یہ ہے کہ نہر کے کنارے پڑاؤ ڈالتے ہیں لیکن جب مخالفین کی ایک چھوٹی سی ٹکڑی کو اعتراض ہوتا ہے اور وہ جنگ پر آمادہ نظر آتی ہے تو محض رفع شر کے لیے ساحل سے دور جھلستے ہوئے میدان میں خیمے کھڑے کر دیے جاتے ہیں۔ ستم بالائے ستم یہ کہ لڑنے والے تنہا نہیں آئے ہیں پورے کنبے کو لے کر آئے ہیں، فوجوں کو جمع کرنا تو دور رہا یہاں جو لوگ ساتھ رہ گئے ہیں، ان سے بھی لڑائی کا دن شروع ہونے سے ذرا پہلے آخر شب ڈھلتی ہوئی ساعتوں میں چراغ بجھا کر کہا جاتا ہے کہ یزید کی فوج صرف میری دشمن اور میرے سر کی طلبگار ہے، ہیں تمہیں اپنی بیعت سے آزاد کرتا ہوں، تمہیں اجازت ہے کہ رات کی تاریکی میں جدھر جا ہو چلے جاؤ، اور میرے گھرانے کو اللہ کی حفاظت میں چھوڑ دو۔ رسد کا یہ عالم ہے کہ دشمن محاصرہ کر لیتا ہے تو اتنا بھی ذخیرہ نہیں کہ پانی سے خشک ہونٹ تر کیے جاسکیں اور دانے سے پیٹ کی تواضع کی جاسکے۔ تین دن کی بھوک پیاس میں میدان کارزار گرم ہوتا ہے اور دیکھتے دیکھتے مٹھی بھر جاں نثار اپنی جان کے نذرانے پیش کر کے موت کی میٹھی نیند سو جاتے ہیں اور شام ہوتے ہوتے خود سردار فوج بھی منزل شہادت سے گزر کر مفتوحین کی صف میں کھڑا ہو جاتا ہے۔ مگر کیا سرافراز مفتوح ہے اور کیسا ناہنجار فاتح کہ دنیا آج تک فاتح کا نہیں، مفتوح کا کلمہ پڑھتی ہے اور جس کا نام و نشان حرف غلط کی طرح مٹتا ہے وہ دشتِ نینوا میں شہید ہونے والا بیکس نہیں بلکہ فوجی اعتبار سے فتح حاصل کرنے والا یزید ہے۔

یہ مرثیہ کی شاعری نہیں، تاریخ کی حقیقت ہے اور ظاہر ہے کہ جب حقیقت ایسی ہو تو اس پر جنگ کے عام تصور کو حکم کیسے بنایا جاسکتا ہے اور اصطلاحی مفہوم کے لحاظ سے

لڑائی کی تہمت کیسے دھری جا سکتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کربلا کی جنگ دراصل کوئی عام جنگ نہیں بلکہ حق و باطل کے درمیان ازل سے جاری اس معرکہ کا ایک اہم بلکہ سب سے اہم باب تھی جس میں انسانی شرافت و صداقت کا مقابلہ حیوانی ذلالت و گمراہی سے اصول پسندی کا مقابلہ نفس پروری سے اور انسان دوستی کا مقابلہ ظلم و جبر سے ہوتا رہا ہے۔ جس میں ضمیر والوں نے اپنا ضمیر بکنے نہیں دیا، زبان والوں نے اپنی زبان کو کٹنے نہیں دیا، جس میں سر والوں نے سر کٹوا دیا لیکن سر نہیں جھکایا اور ہونٹ والوں نے زہر کا پیالہ پی لیا لیکن زبان سے یہی کہتے رہے کہ میں رہوں یا نہ رہوں، میری موت و زندگی سے اس حقیقت پر کوئی اثر نہیں پڑنے والا ہے جس کا میں نقیب ہوں۔ کیا اچھی بات کہی ہے دورِ جدید کے ایک قد آور مرثیہ گو شاعر علامہ جمیل مظہری نے ؎

ایسے لوگوں کا جو تاریخ لگاتی ہے سراغ
کربلا میں نظر آتا ہے اک اجڑا ہوا باغ
چند قبریں شب تاریک میں منزل کا چراغ
سینۂ مادرِ گیتی پہ غم ہجر کا داغ

گوشۂ دل میں ابھی آواز درا باقی ہے
قافلہ بڑھ گیا نقشِ کفِ پا باقی ہے

اور حسین کے فلسفۂ شہادت کی یہی وہ بنیادی قدر ہے جو عصرِ حاضر میں معرکۂ کرب و بلا کو اور ان مرثیوں کو جن میں اس معرکے کی گونج ہے محدود مذہبی حلقے کے باہر عامتہ الناس کے لیے بامعنی بناتی ہے۔

لیکن مرثیوں میں یہ رنگ ایکبارگی نہیں ابھرا، مرثیوں کی تاریخ بتاتی ہے کہ اس کا آغاز اظہارِ عقیدت و محبت کے ایک وسیلے کے طور پر ہوا۔ حسین اور اہل بیت کرام سے گہری عقیدت و محبت نے ان پر کیے گئے ظلم و ستم پر آنسو بہانے کا جذبہ ابھارا اور جب اظہارِ غم نے انفرادی دائرے سے نکل کر اجتماعی رنگ لیا اور مجالس اعزا منعقد ہونے لگیں تو چونکہ ان کا مقصد گریہ و بکا کے ذریعے مذہبی عقیدے کے مطابق ثواب دارین حاصل کرنا تھا اس لیے

شاعروں نے بھی سارا زور رثائی کیفیت پیدا کرنے پر صرف کر دیا۔ چنانچہ ہم دکنی دور کے اور دلی کے ابتدائی دور کے مرثیوں میں حق و باطل کی معرکہ آرائی کا ایک دھندلا سا اور عقائد پر مبنی تصور تو پاتے ہیں مقصد شہادت کا کوئی بھرپور شعور نہیں۔ عام طور پر نظر نہیں آتا۔ البتہ ان مرثیوں میں ظلم و ستم کے جو مناظر پیش کیے گئے ہیں وہ ایک طرف امام حسین اور ان کے گھر والوں اور جاں نثاروں کے ساتھ عام ہمدردی کا جذبہ رکھتے ہیں تو دوسری طرف اُن لوگوں کے خلاف نفرت کا احساس ابھارتے ہیں جنھوں نے ان عظیم المرتبت ہستیوں پر ظلم و ستم کی انتہا کر دی۔ اس طرح بالواسطہ طور پر مرثیے عوام الناس میں ظلم و ستم پر لعنت بھیجنے ظالموں سے نفرت کرنے اور مظلوم کی بے کسی پر آنسو بہانے اور اس کی مظلومیت پر درد و غم محسوس کرنے کی روش ضرور عام کرتے ہیں۔ اور غالباً عقیدت مندوں کے حلقے سے باہر عام لوگوں میں یہ احساس بھی ابھار دیتے ہیں کہ یہ کیسی بے انصافی ہے کہ ان مقدس ہستیوں کو مہمان بلا کر اس طرح کے مظالم ڈھائے جا رہے ہیں، ان پر پانی بند کیا جا رہا ہے ان کے معصوم بچوں کو پانی کی ایک ایک بوند کے لیے تڑپا کر شہید کیا جا رہا ہے۔ ابتدائی مرثیہ گو شعرا نے حضرت قاسم کی شادی اور جناب اصغر کی شہادت، نیز حضرت سکینہ کے بین کے ذریعہ مظلومیت کو واضح کرنے اور ظلم و جبر کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے، اسی لیے ہمیں اس دور میں اس طرح کے مضامین کا عام رواج نظر آتا ہے ؎

کس کا اب پالنا جھلاؤں گی — لوری دے کے کسے سلاؤں گی
کس کو چھاتی سینتی لگاؤں گی — حیف یو بال پن ترا اصغر

ہاشم علی

دولھا کوں لیائے رن سے اٹھا ہو کے بے قرار
کنگنے کو توڑ توڑ کے مقنع کو پھاڑ پھاڑ
زخموں کو باندھ باندھ کے روتے ہیں دھاڑ مار
شادی کا ہائے دیکھ کے ساماں لہو لہو

(درگاہ قلی خاں)

حارث نے کچھ نہ مانا بچوں کا بلبلانا | کہنے لگا کہ سیکھو ٹک اپنا سر منڈانا
گردن جھکا کے مارا تیغہ لہو بہانا | دونوں کا باری باری سر تن سے کاٹ ڈالا

(مسکین)

مرثیوں کی یہ کیفیت لگ بھگ میر وسودا کے دور تک برقرار رہتی ہے۔ ان مرثیوں میں اگر ہم قدروں کو تلاش کرنا چاہیں تو بجز ظلم وجبر سے بالواسطہ نفرت کوئی اور چیز ہاتھ نہیں آئے گی حد یہ ہے کہ مظلوموں کی خصوصیات اور صفات وذات کی خوبیاں بھی کوئی خاص نہیں ابھرتیں ہاں تقدس کا ایک ہالہ ضرور ہے جو ہر شہید کے بچے کو اپنی آغوش میں لئے ہوئے ہے مگر چونکہ اس کی بنیاد بھی مذہبی عقیدت مندی پر ہے اس لیے اس میں عمومی کشش نہیں پیدا ہو پاتی۔ یہ تقدس ہیرو کی اپنی ذات کا حصہ نہیں ہے بلکہ اس مقدس خانوادے سے وابستگی کی دین ہے جس کے در پر سر اطاعت جھکانا ہر مسلمان اپنے لیے باعث شرف جانتا ہے۔

لیکن میر وسودا کے دور میں آتے ہی مرثیہ کی دنیا بدلنے لگتی ہے۔ جہاں سودا کا یہ کارنامہ ارتقائے مرثیہ کی تاریخ میں زبردست اہمیت رکھتا ہے کہ انھوں نے اسے ادبیت عطا کی وہیں میر تقی میر اپنے بعض مراثی کے ذریعے اس کی معنویت کی دنیا وسیع کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ بقول پروفیسر مسیح الزماں:

"ان کے مرثیوں کا ایک اہم پہلو مقصد شہادت کا احساس ہے۔ مرثیہ کو صرف بیان مظلومی تک نہ محدود رکھ کر انھوں نے اسے وزن اور ادبیت عطا کی۔ انھوں نے اتمام حجت کے سلسلے میں میدان کربلا میں امام حسین کی تقریر کا ذکر کرکے ان کی امن پسندی، دین داری اور جاہ وثروت سے بے نیازی دکھائی ہے...."

(اردو مرثیے کا ارتقاء۔ صفحہ ۱۱۸)

ذرا آگے چل کر یزید کی فوجوں پر ایک فرنگی یا نصرانی کی زبانی لعن طعن کی مثال دے کر پروفیسر مرحوم رقم طراز ہیں:

"اگرچہ اسی مضمون سے ملتا جلتا سودا کا بھی ایک مرثیہ ہے"..... لیکن "اتمام حجت کے حصے میں امام حسین کی امن پسندی اور صلح جوئی کی جو وضاحت میر نے کی ہے اس کا ذکر بھی سودا کے مرثیے میں نہیں ہے۔" (صفحہ ۱۱۹)

میر کا انداز ملاحظہ ہو ؂

مرنا حسین کا ہے فلک یوں نہ جائے گا
حلق بریدہ سے وہ جو عرصے میں آئے گا
ہر گام ایک تازہ قیامت اٹھائے گا
یہ وہ نہ ہو کہ خون کیا، پھر دبا دیا

یہاں چوتھا مصرع "یہ وہ نہ ہو کہ خون کیا پھر دبا دیا" خاص طور پر قابلِ توجہ ہے۔

سودا اور میر نے مرثیوں کو جو موڑ دیا اس کی دنیا زبان و بیان سے لے کر معانی و مفہوم تک پھیلی ہوئی تھی، ان دونوں کے مرثیوں میں ہمیں ان قدروں کی نشاندہی نظر آتی ہے جن کا علم اٹھا کر ان کے بعد آنے والے مرثیہ گو شعرا نے صحیح معنوں میں مرثیے کی زمین کو آسمان تک پہنچا دیا۔

دراصل میر و سودا کا کارنامہ ہی یہ ہے کہ انھوں نے مرثیہ کو بین و بکا کے حدود سے باہر نکال کر اس میں وہ اوصاف پیدا کر دیئے جو رزمیہ میں پائے جاتے ہیں۔ یہاں اس کی گنجائش نہیں کہ رزمیہ کے بارے میں تفصیل کے ساتھ کچھ عرض کیا جائے البتہ اس بات سے تو سبھی کو اتفاق ہے کہ کچھ بلند اصولوں اور بہترین قدروں کی نمائندگی کرنے والے ہیرو کی موجودگی اس کا لازمی حصہ ہے اور اس افسانے میں رنگ ہی اس وقت آتا ہے جب یہ ہیرو استقلال، ثابت قدمی، شجاعت اور دلیری کے ساتھ اپنے اصولوں اور زندگی کی خوبصورت قدروں کے لیے جدّ وجہد کرتا نظر آتا ہے۔ رزمیوں کی یہ خصوصیات جو اعلیٰ انسانی اقدار کی نمائندگی کرتی ہیں مرثیوں میں میر ضمیر کے دور سے پوری طرح جھلکنے لگتی ہیں جن کا رنگ آگے چل کر انیس و دبیر کے ہاتھوں کہیں زیادہ شوخ اور گہرا ہو جاتا ہے۔

میر تقی میر نے امام حسین کی امن پسندی کی جانب اشارے کئے ہیں۔ تاریخ

بتاتی ہے کہ اس مقدس ہستی نے میدان کربلا میں اس بات کی ہر ممکن کوشش کی کہ کشت و خون سے بچا جا سکے، اپنے خطبوں کے ذریعے انھوں نے یزیدی لشکر کو سمجھایا، ان کے سامنے مختلف تجاویز رکھیں، مگر ادھر صرف ایک رٹ تھی کہ بیعت کیجیے۔ ظاہر ہے کہ یہ شرط امام زماں کو منظور ہو ہی نہیں سکتی تھی کہ حق کبھی باطل کے آگے نہیں جھکا ہے مگر اس کے باوجود آپ نے اور آپ کے ساتھیوں نے رفع شر کی کوششیں جاری رکھیں۔ ضمیرؔ کے مرثیے میں علی اکبرؑ میدانِ جنگ میں اعدا سے مخاطب ہو کر یہ فریضہ اس طرح ادا کرتے ہیں ؎

اب بھی ستم و جور سے باز آؤ خدارا　　مار اگر اسے پنجتن پاک کو مارا
بدخواہ ہو تم، وہ نہیں بدخواہ تمہارا　　تم نار میں جانا نہ کرو اپنا گوارا
گر اس سے پھرے پھر چکے اللہ و نبی سے
شرم آتی نہیں ہنہیں بیعت طلبی سے

اور میر انیس نے خود سردار کربلا حضرت امام حسینؑ کی زبانی ان جذبات کا اظہار اس طرح کیا ہے ؎

تھا یہ بپھرا ہوا عباس، مرا شیر جواں　　سینۂ حر پہ رکھے دیتا تھا نیزے کی سناں
میں یہ کرتا تھا اشارہ کہ نہ لے بھائی جاں　　رحم لازم ہے ہمیں ہم ہیں امام دوجہاں
کچھ تردد نہیں سر تن سے اتارا جائے
کوئی بندہ نہ مرے ہاتھ سے مارا جائے

ایک دوسرے مرثیہ میں امام بلند مقام حضرت عباس سے مخاطب ہو کر فرماتے ہیں ؎

شہ نے فرمایا، مجھے خود ہے شہادت منظور　　نہ لڑائی کی ہوس ہے، نہ شہادت کا غرور
ان سے منظور نہ تھی جنگ پر اب ہوں مجبور　　خیر لڑ لو کہ ستاتے ہیں یہ بے جرم و قصور
ذبح کرنے کے لیے لشکر ناری آئے
کہیں جلدی مرے سر دینے کی باری آئے

اور لشکر یزید کے سپہ سالار عمر سعد کی جنگ پرستی اور ہوس جاہ و ثروت اس

جواب سے بے نقاب ہو جاتی ہے جو ان سب کوششوں پر پانی پھیر دیتا ہے۔ دبیر کے مرثیہ کا ایک بند ؎

بولا وہ منہ پھرا کے، سنو اے گروہ شام | لو ہم سے لینے آئے ہیں یہ بیعت امام
میں حر نہیں کہ مان لوں، حاکم کا ہوں غلام | دنیا مجھے پسند ہے، اسلام کو سلام
بیعت یزید کی تو نہ شاہ امم کریں
قدرت خدا کی بیعت شبیر ہم کریں

اس طرح ضمیر، خلیق، انیس اور دبیر کے دور تک آتے آتے مرثیوں نے رزمیہ کی آن بان حاصل کر لی۔ اب یہ غم حسین میں سینہ سوزی اور سینہ کوبی کا محض ایک وسیلہ نہ رہا بلکہ ان آفاقی قدروں کا نقیب بن گیا جو عظمت کو ذلالت سے، سچ کو جھوٹ سے، روشنی کو اندھیرے سے اور مجھے کہنے دیجئے زندگی کو موت سے الگ کرتی ہیں۔

یہ آفاقی قدریں ہیں کیا انسانیت نے سفر ارتقا کے دوران مختلف مرحلوں پر اپنے تجربے کی بدولت اچھائیوں اور برائیوں میں امتیاز کا درک حاصل کیا، اس نے اچھائیوں کو اپنایا اور بُرائیوں کو رَد کیا، دھیرے دھیرے اسی نقطۂ امتیاز نے اصولوں کی شکل اپنائی اور اچھائی اور برائی کی پرکھ کے لیے یہ اصول کسوٹی بن گئے یہی ہے اخلاقیات کی کسوٹی جو آفاقی حیثیت رکھتی ہے جسے اپنے اپنے زمانے میں سبھی مذہبی تحریکوں نے اپنایا اور مذہبی قبولیت کی مہر نے جسے تقدس عطا کر دیا ہے مرثیے کی شاعری میں اخلاقیات کے یہ اصول قدم قدم پر نظر آتے ہیں۔ بقول مولانا حالی ؎

"اگر اخلاق کے لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمارے نزدیک اردو شاعری میں اخلاقی نظم کہلانے کا مستحق صرف انہی لوگوں کا کلام ٹھہر سکتا ہے بلکہ جس اعلیٰ درجے کے اخلاق ان لوگوں نے مرثیے میں بیان کئے ہیں ان کی نظیر فارسی بلکہ عربی شاعری میں بھی ذرا مشکل سے ملے گی۔"
(مقدمہ شعر و شاعری صہ ۲۰۲)

اور ڈاکٹر اعجاز حسین مرحوم فرماتے ہیں:

"مرثیہ میں مذہب نے اخلاقیات کا ذخیرہ اتنا زیادہ جمع کر دیا کہ ہماری اخلاقی شاعری کی سطح ہمیشہ سے زیادہ بلند نظر آنے لگی۔ قدم قدم پہ راست بازی، خوف خدا، عبادت گزاری، مردانگی، انسانی ہمدردی اور بہادری قول و عمل سے برابر سامنے آتی رہتی ہیں"

(مذہب اور شاعری ص۲۹۹)

اور بلاشبہ مرثیہ گو شعرائے اس دور میں سیرت نگاری کے ذریعے جو مرقعے پیش کئے ہیں ان میں ایک طرف وہ صورتیں نظر آتی ہیں جنھیں ہم اخلاقی قدروں کی معراج قرار دے سکتے ہیں اور دوسری طرف وہ شیطان نما انسان جنھیں انسان کہتے ہوئے بھی شرم آتی ہے اور انہی دو متضاد سیرتوں کی کشمکش کربلا کے معرکے کو خیر و شر کا معرکہ بنا دیتی ہے۔ میر انیس نے حسین کے جاں نثاروں کی اخلاقی خصوصیات بے حد اختصار کے ساتھ ایک مرثیہ میں اس طرح بیان کی ہیں ؎

سوکھے لبوں پہ حمدِ الٰہی رخوں پہ نور
خوف و ہراس رنج و کدورت دلوں سے دور
فیاض، حق شناس، اولوالعزم ذی شعور
خوش فکر و بذلہ سنج و ہنر پرور و غیور
کانوں کو حسنِ صوت سے حظ برملا ملے
باتوں میں وہ نمک کہ دلوں کو مزا ملے

ساونت، بردبار، فلک مرتبت، دلیر
عالی منش، سبا میں سلیماں، وغا میں شیر
گردانِ دہر ان کی زبردستوں سے زیر
فاقوں میں دل بھی، چشم بھی اور نیتیں بھی سیر
دنیا کو ہیچ و پوچ سراپا سمجھتے تھے
دریا دلی سے بحر کو قطرہ سمجھتے تھے

دیکھئے کس اختصار کے ساتھ وہ ساری خوبیاں بیان کر دی ہیں جو کسی فرد کو صحیح معنوں میں انسان بناتی ہیں، یہ مذہبی قدریں بھی ہیں اور آفاقی قدریں بھی کہ بنیادی طور پر وہ قدریں ہیں جو انسان و حیوان، آدم زاد اور ابلیس زاد، مانس اور راکھشش

کو ایک دوسرے سے الگ کرتی ہیں۔

اور ان کے مقابلے میں جو لشکر جرار جمع ہوا ہے، اس کا حال دبیر کی زبانی سنئے ؂

رومال ظالموں نے زمیں پر بچھا دیے حصے عمر نے سب کے برابر لگا دیے
اور افسرانِ فوج کو حصے بنوا دیے اور سر بہ مہر مہرۂ زر بھی دکھا دیے

لب کھولے حیلہ ور کی عداوت کے جوش نے
گندم نمائی آہ کی، یوں جو فروش نے

واں غلہ دے کے سب سے مخاطب ہوا عمر کھالو کہ اب غذا نہ ملے گی کئی پہر
اس جنگ میں ہراس و تردد ہے سر بسر ایماں کا نقص، جان کا خوف آبرو کا ڈر

امت سے سامنا ہے امام جلیل کا
کاٹا ہے جس کے باپ نے پر جبرئیل کا

بڑھ کر عمر سے کہنے لگے بانیٔ ستم اپنی تو یہ غذا ہے کہ بھوکے رہیں حرم
نوفل پکارا سیر ہیں آب و غذا سے ہم کھائی ہے آج قتل علمدار کی قسم

چلایا شمر ہم تو اسی وقت کھائیں گے
جب تین دن کے پیاسے کا سر کاٹ لائیں گے

موازنہ کیجئے تو ان دونوں گروہوں کا فرق اتنا واضح ہے کہ ایک کے در کی جبہ سائی انسانیت کے لیے باعث شرف بن جاتی ہے اور دوسرے کے لیے نفرت و لعنت کے جذبات دل میں انگڑائیاں لینے لگتے ہیں۔ سچ یہ ہے کہ مرثیہ نگاروں نے بڑی خوبی کے ساتھ وہ آئینہ پیش کر دیا ہے جس میں انسانیت مذہبی عقیدت مندیوں سے بلند ہو کر آفاقی اقدار کی روشنی میں خیر و شر اور حق و باطل کی صورتیں اچھی طرح پہچان سکتا ہے۔ یہاں ایک بات کی طرف اور اشارہ کر دوں کہ مرثیہ گو شعرا کی نظر حسن ذات پر بھی رہی ہے۔ امام قابلِ احترام اس لیے تو یقیناً ہیں کہ وہ زمین پر مرثیہ گو کے لیے خدائے بزرگ و برتر کے نمائندہ ہیں ساتھ ہی اس لیے بھی کہ وہ خلوص و وفا کا پیکر ہیں، ان کی ذات میں وہ تمام صفات جمع ہو گئی ہیں جو انسانیت کی معراج ہیں۔ ان کی عظمت صرف اس لیے نہیں کہ وہ دنیا کے محترم ترین

خانوادے سے تعلق رکھتے ہیں بلکہ اس لیے بھی ہے کہ اس خانوادے کی روایات کی وہ جیتی جاگتی تصویر بھی ہیں، آدمی صرف اس لیے بڑا نہیں ہوتا کہ اس کے آباواجداد بڑے تھے بلکہ بڑائی کا تعین اس کی ذاتی خوبیاں کرتی ہیں۔ میر انیس نے اپنے ایک مرثیے میں عظمت کے اس پہلو کو جناب زینب کی زبانی بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جناب زینب اپنے فرزندوں کو مخاطب ہو کر جن کے دل میں یہ ارمان ہے کہ علم انھیں عطا کیا جائے کیونکہ وہ خود کو اس کا سب سے زیادہ حقدار سمجھتے ہیں، فرماتی ہیں:

عمریں قلیل اور ہوس منصب جلیل — اچھا، نکالو قد کے بھی بڑھنے کی کچھ سبیل
ماں صدقے جائے، گرچہ یہ ہمت کی ہے دلیل — ہاں اپنے ہم سنوں میں تمہارا نہیں عدیل
لازم ہے سوچے، غور کرے، پیش وپس کرے
جو ہو سکے نہ، کیوں بشر اس کی ہوس کرے

پھر تم کو کیا، بزرگ تھے گر فخر روزگار — زیبا نہیں ہے وصفِ اضافی پر افتخار
جوہر وہ ہیں جو تیغ کرے آپ آشکار — دکھلا دو آج حیدر و جعفر کا کارزار
تم کیوں کہو کہ لال خدا کے ولی کے ہیں
فوجیں پکاریں خود کہ نواسے علی کے ہیں

حسن ذات کے ساتھ ساتھ مرثیہ گو کی نظر سماج کے مسائل پر بھی ہے، مرثیہ گو کو احساس ہے کہ سماج میں استحصال کا سکہ چل رہا ہے، حاکم اور بادشاہ ساری زمین کے مالک ہیں جس زمین پر نظر پڑی اسے اپنے تصرف میں لاتے ہیں اور اپنا حق سمجھتے ہیں حالانکہ یہ انصاف کے سراسر منافی ہے۔ اس ماحول میں امام زماں کے اسوۂ حسنہ کی ایک خوبصورت تصویر دبیر پیش کرتے ہیں۔ میدان کربلا میں قافلہ پہنچتا ہے تو حسین وہاں کے زمینداروں سے جو امام کی قدم بوسی کے لیے حاضر ہوتے ہیں کربلا کی زمین خریدنا چاہتے ہیں۔ اسی موقع پر یہ معرکتہ الآرا بند سامنے آتا ہے:

سودا رضا کے ساتھ ہے جور و جفا نہیں — جبر اگر درست شرع میں بیع و شرا نہیں
پر اب سوا یہاں کے ٹھکانا مرا نہیں — بیچو تو خیر، ورنہ مجھے کچھ گلا نہیں

رہنے سے یاں ہمارے سب آرام پائیں گے
خاکِ شفا تمہاری زمین کو بنائیں گے

اور یہ بات کہلائی جا رہی ہے اس ہستی کی زبان سے جو امامِ وقت ہے اور جسے احساس ہے کہ یہاں کا قیام چند روزہ ہے اور موت کا سفر درپیش۔

دراصل اقدار کا معاملہ بھی کچھ عجیب سا ہے۔ قدریں ساری ہی قابلِ احترام، مگر زمان و مکان کی قید سے پوری طرح آزاد نہیں ہوتیں، کبھی زمانے اور حالات کے مطابق کوئی خاص قدر سب سے زیادہ اہمیت حاصل کر لیتی ہے اور کبھی دوسری۔ اقبال کا ایک مصرع یاد آتا ہے ؎

ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیم جاں ہے زندگی

مرثیوں میں بھی یہی ہوتا رہا ہے، کبھی حسین کی مظلومیت پر زور دیا جاتا ہے، کبھی شجاعت اور دلیری پر، کسی دور میں خیر و شر کی یہ رزم گاہ مذہبی تقدس کے لباس میں سامنے آتی ہے اور مقصدِ شہادت صرف اسلام کے مقدس اصولوں کا تحفظ قرار پاتا ہے اور کسی دور میں معرکۂ خیر و شر تاریخِ انسانیت کے تناظر میں ہمارے سامنے آتا ہے، باطل کے خلاف جدوجہد، جرأتِ انکار، حریت پرستی، انسان دوستی جیسے آفاقی اصول اس کے پرچم پر آویزاں اور اس معرکۂ حیات کا بنیادی نعرہ بن جاتے ہیں۔ اردو مرثیہ کے اس پہلو کی بھرپور نمائندگی ہمیں دورِ جدید کے تین بڑے مرثیہ نگار شعرا، جوشؔ، جمیل مظہری اور وحید اختر کے یہاں نظر آتی ہے جن کے مرثیوں کا شعوری افق تمام سابق مرثیہ نگاروں کے مقابلے میں کہیں زیادہ وسیع ہے۔ جوشؔ نے اپنے مرثیے "حسینؑ اور انقلاب" میں اور جمیل مظہری نے "مضرابِ شہادت" اور "عزمِ محکم" میں مرثیہ کی روایت میں عصریت کا اضافہ کیا ہے اور اپنے زمانے کی حیثیت سے اس کا دامن مالامال کیا ہے۔ "حسین اور انقلاب" میں امام حسین کا تعارف اس طرح ہوتا ہے ؎

تاریخ دے رہی ہے یہ آواز دم بہ دم — دشتِ ثبات و عزم ہے، دشتِ بلا و غم
صبرِ مسیح و جرأتِ سقراط کی قسم — اس راہ میں ہے صرف اک انسان کا قدم

جس کی رگوں میں آتشِ بدر و حنین ہے
جس سورما کا اسمِ گرامی حسین ہے

طاقت سی شے کو خاک میں جس نے ملا دیا
تختہ الٹ کے قصرِ حکومت کو ڈھا دیا

جس نے ہوا پہ رعبِ امارت اڑا دیا
ٹھوکر سے جس نے افسرِ شاہی گرا دیا

اس طرح جس سے ظلم سیہ فام ہو گیا
لفظ یزید داخلِ دشنام ہو گیا

اور پھر اس معرکۂ خیر و شر کی طنابیں عصرِ حاضر کی اس عظیم لڑائی سے جو پوری دنیا میں جاری ہے اس طرح ملاتی ہیں ؎

یہ صبحِ انقلاب کی جو آج کل ہے ضو
یہ جو مچل رہی ہے صبا پھٹ رہی ہے پو

یہ جو چراغِ ظلم کی تھرا رہی ہے لو
در پردہ یہ حسین کے انفاس کی ہے رو

حق کے چھڑے ہوئے ہیں جو یہ ساز دوستو
یہ بھی اسی جرس کی ہے آواز دوستو

غالباً یہی وہ تصور تھا جس سے متاثر ہو کر مہاتما گاندھی نے جشنِ حسینی کے موقع پر اپنے پیغام میں امامِ عالی مقام کو دنیا کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا ستیہ گرہی کہا تھا۔

معرکۂ کرب و بلا کو ساڑھے تیرہ سو سال بیت چکے ہیں مگر خیر و شر کی وہ جد و جہد آج بھی جاری ہے جسے امامِ مظلوم نے اپنے قول و عمل کے ذریعے ایک نیا موڑ دیا تھا۔ دنیا باطل کے مقابلے میں حق کو فتحیاب ہوتے دیکھتی آئی تھی، رامائن اور مہابھارت جس کی علامت ہیں۔ حسین نے کربلا میں یہ دکھا دیا کہ لڑائی مفتوح بن کر بھی جیتی جا سکتی ہے اور موت کو گلے لگا کر بھی زندہ رہا جا سکتا ہے، اور زندگی بھی کیسی کہ بقول جوش ؎

انسان کو بیدار تو ہو لینے دو!
ہر قوم پکارے گی ہمارے ہیں حسین

گلزار زتشی دہلوی

مرثیہ گوئی میں قومی یک جہتی

غیر اسلامی عناصر اور مشترکہ تہذیب کے عوامل

اُردو شعر و سخن کا فن عروض و قوافی بحور، تلمیحات، تشبیہات، اشارہ و کنایہ اور بیشتر مضامین قابلِ لحاظ حد تک گرچہ فارسی سے آئے اور بے شمار مذہبی اصطلاحات اور تحسین و آفرین، صبر و شکر نفرت و غصہ اور رزم و بزم کے اتصال و تصادم اور اُن سے مشتق محاورہ اور ضرب الامثال میں کافی حد تک عرب و عجم اور فارسی عربی اور ترکی سے برمستعار لیے گئے جو اُردو روزمرہ اور مورد و مہند طرز بن گیا۔ مگر اس سے ہرگز انکار نہیں کیا جاسکتا کہ زیادہ تر افعال و مصادر، سنسکرت، پراکرتوں کھڑی بولی، برج بھاشا، اپ بھرنش، بھوج پوری، ماگدھی میتھلی اودھی، دکنی، ہریانوی، گجراتی اور پنجابی سے اس کثرت سے لیے گئے کہ ہندوستان کی مقامی بولیوں اور چھوٹی بڑی زبانوں سے الفاظ محاورہ کہاوتیں، اور کتھائیں اُردو نے اپنے بیان میں شامل کیں۔ امیر خسرو سے ولی تک جس طرح اُردو کا خمیر اٹھ رہا تھا اُس کے نتیجہ میں مشترکہ تہذیب و متحدہ تمدن، ہندو مسلم اتحاد اور دونوں کی مختلف تہذیبوں اور ثقافتوں میں جذب وادِ عام، لین دین، تبادلۂ خیال و زبان و بیان اور روحانی، صوفیانہ اور جنگ و جدل تک کے آلاتِ حرب و ضرب اور لباسوں کے نام، خورد و نوش کی نعمتوں کے اسم اور اس سب کے امتزاج سے نئے محاوروں، نئی روزمرہ اور زبان و بیان کی برجستگی اور صفائی نے ایسے شستہ و رفتہ زبان بنانے میں کثرت سے مقامی رنگ کو اپنایا۔

صوفیا اور اولیاء اللہ نے بھی اس زبان کو بھی اپنا ذریعۂ اظہار و ترسیل خیال کا وسیلہ بنایا اور قال اللہ، قالِ رسول کو اور کتاب و سنت، قرآن و حدیث کو مقامی زبانوں اور مقامی رنگوں میں رنگ کر پیش کیا جس کی وجہ سے غیر مسلم مقامی ہندوستانی آبادی کو اس میں اپنا ہی انداز اور فکر و نظر

آتے لگا خالص ہندی حروف ڑ۔ ڈ۔ ٹ، اور دو چشمی ہ (ھ) والے حرف مثلاً بھ پھ تھ ٹھ چھ جھ وغیرہ اس کثرت سے اُردو میں آگئے کہ عربی فارسی کے سہارے نشوونما پانے والی زبان نے اپنا چولا دیسی اختیار کرنا شروع کر دیا۔

خسرو کے بعد رحیم۔ جائسی۔ کبیر۔ انشاء (رانی کیتکی) نظیر اکبر آبادی کے میلوں ٹھیلوں، مندروں، مٹھوں، تیرتھ یاتراؤں اور (دیوتا) دیو مالائی (دیومالات) ہندو روایات سے اپنے ادب کو مالا مال کرنے کی مثالوں سے لیکر دارا شکوہ تک کی وہ کوششیں شامل ہیں کہ جب اسلامیات کے صحیفوں اور نسخوں کو ہندی سنسکرت اور مقامی زبانوں اور بولیوں میں منتقل کیا گیا اور ویدانت، گیتا، رامائن، مہابھارت اُپنیشدوں اور پرانوں کو اُردو فارسی نظم و غزل میں ترجمہ کیا گیا۔

اسلام سے وحدت، مساوات، چھوت چھات اور ذات پات کی تفریق کا رد، فقر، صبر و استغنا، اور عربی کا جلال اور فارسی کا جمال، اہلِ ہند اور اُن کی زبانوں اور علم و ادب نے قبول کیا اور اسلام اور مسلمانوں نے ویدانت اور سنسکرت اور دیسی بھاشاؤں کے خزانوں سے فنون و علوم کی تکمیل کا کمال، باریک بینی، دیدہ ریزی، منطق و مباحث، استدلال، تشکیک سے تحقیق کا ارتقاء اپنایا۔ پٹھان اور مغل بادشاہوں نے ایک طرف اور صوفیاء، فقراء اور اولیاء اللہ نے جب اس سرزمین کو Mother land سے Father land بنا لیا، اور یہیں جینا مرنا قبول کیا، تو کوئی شعبۂ حیات، اور زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہ بچا جس میں دونوں ایک دوسرے سے لاشعوری طور پر زیادہ، اور دانستہ طور پر کم متاثر نہ ہوئے ہوں۔

وہ سلسلہ جو ایک ہزار برس پہلے سے بالعموم اور ۵۰۰ برس پہلے بالخصوص مسلمانوں کی آمد شد سے شروع ہوا تھا اور جڑ پکڑ رہا تھا، اکبر، اور شاہجہاں کے ادوار و آثار سے پنپتا ہوا جب اٹھارویں اور اُنیسویں صدی تک پہنچا اور میر و سودا۔ آتش و ناسخ۔ انشاء و مصحفی۔ انیس و دبیر غالب و ذوق۔ میر حسن و نسیم۔ میر امن اور برہمن رجب علی بیگ سرور و سرشار تک پہنچا.....

تو اُس کی باغ و بہار ہی کچھ اور ہو گئی اور یہی معمولی ندی دریائے لطافت بن گئی۔ ایک طرف یہی زبان "معراج العاشقین"، تو دوسری طرف اخلاق محسنی اور کلیلہ و دمنا بنکر سامنے آئی۔ مسلمان شعراء نے شیوجی اور کرشن جی اور رام چندر اور گنگا جمنا پر نظمیں کہنا شروع کیں اور بسنت تہوار

کو درگاہوں میں رائج کیا، پھول والوں کی سیر درباروں سے متعلق ہوئی تو دوسری طرف ہندؤوں نے حمد، نعت شریف، سلام و مرثیہ کی طرف توجہ کی اور قرآنِ حکیم کے سُوروں اور پاروں کا اُردو نظم میں ترجمہ شروع کیا، اور مرثیہ نگاری کی طرف توجہ کی۔ بہادر شاہ ظفر نے رام لیلا اور دسہرہ کے تہوار کو عوامی انداز میں سرکاری طور پر رائج کیا تو دِلّی اور لکھنؤ میں امام باڑوں، پنجہ شریف اور کربلائے معلیٰ میں تعزیہ نکالنا، سوز خوانی کی جانب رجوع کیا اور ڈھولک کی تھاپ پر درگاہوں اور خانقاہوں میں سماع اور قوالی کو ثواب سمجھکر اپنایا اور منقبتیں کہنا شروع کیا۔ کیونکہ جو لطف انھیں بھگتی تحریک میں کیرتن اور بھجن کے عوامی ناچ گانوں میں آتا تھا، اُس سے زیادہ سکون اور اطمنان قلب اور صفائے باطن اُنھیں صوفیوں کے حلقوں میں ملنے لگا۔

ہندؤوں اور مسلمانوں کی آپس میں شادیاں، اور ایک دوسرے کے سکھ دُکھ، مرنے جینے، شادی بیاہ، تیج تہوار، عیدین اور ہولی دیوالی مشترک طور پر منائی جانے لگی۔ انگریزوں کی آمد نے، خصوصاً اورنگ زیب کے انتقال کے بعد مزید بندشوں اور تکلفات یا بیگانگی کی دیواروں کو توڑا اور حجابات دور کیے۔ ۱۲ صدی سے ۱۸ ویں صدی تک اسی کے نتیجے میں ہزاروں تلاش حق کے پیاسوں نے جامِ وحدت پیا اور جوق در جوق مُشرّف بہ اسلام ہوئے۔ اور دِلّی کے مزید ۱۸۵۷ء میں اُجڑنے کے بعد نوابینِ اودھ نے ایک عجیب و غریب مخلوط تہذیب کی حکومت قایم کی اور اُن رواجوں اور رسموں کے سوا دی جو مقامی آبادی کو اُن کے اپنے ہی معلوم ہوئے۔ اُنہوں نے اسلام پر راسخ العقیدہ رہکر، اپنے قلم کردار کو بھی سلامت رکھا، اور اُس بنیاد پر جو سماجی اور ثقافتی عمارتیں کھڑی کیں، وہ بالکل ہندوستانی، دیسی، بلکہ کئی سمتوں میں جزوی طور پر ہندووانی اور غیر اسلامی تھیں، یا کم از کم مشترکہ ہندوستانی تہذیب کے ارتقاء کا موجب تھیں۔ جس میں رواداری، حُسنِ سلوک، ایک دوسرے کا احترام، مذہبی آزادی، فرد کی آزادی اور انفرادی اور جماعتی طور پر ایک دوسرے سے قریب آنے کے اسباب و علل فراہم کر رہا تھا۔

اسی پس منظر میں دبستانِ لکھنؤ میں بالخصوص مرثیہ نگاری ایک الگ سا کم سواد صنفِ سخن اور اعلیٰ فن بن کر سامنے آیا۔

میر ضمیر۔ دلگیر۔ انیس و دبیر۔ اوج اور دوسرے ماہر حضرات نے اُنیسویں صدی کے

آخر تک اسے بام عروج پر پہنچا دیا۔

اُنہوں نے صرف عرب کی گرمیٔ نیل و فرات اور صحرا یا خشک ریتیلے ریگستانوں کا ہی ماحول پیشِ نظر نہ رکھا، بلکہ اپنے فن و ادب میں فضا، ماحول، لفظیات، تشبیہات، استعارات، اصطلاحات، کہاوتیں، محاورے اور پوری آب و ہوا اور طرزِ تحریر، زبان و بیان، خالص ہندوستانی اور لکھنوی رکھا، جو عوام الناس کو بدرجۂ اتم پسند آیا اور سب کے دل و دماغ کو اُس نے بھرپور متاثر کیا۔

جس طرح صوفیوں نے اپنے اخلاق، عمل و کردار اور پابندیٔ سیرت و سنت کو اپنے اسوۂ حسنہ میں عوامی بنا کر زندگی بتائی جس سے لوگ متاثر ہو کر ہزاروں کی تعداد میں مُشرّف بہ اسلام ہوئے اور اسلام کو ہندوستان سے ہم آہنگ کیا، اسی طرح اُردو کے مرثیہ نگاروں نے نہ صرف ادب کو مالا مال کیا بلکہ ایک عظیم تبلیغی خدمت بھی انجام دی۔ مرثیہ نگاروں نے اپنی قلم کی گلکاریوں سے وہ مزین و قطعاً نقش و نگار قایم کیے جو ہند و ایران اور ہند و عرب ثقافتی امتزاج کا سنگ میل ثابت ہوئے۔

مرثیہ نگاروں نے بھی خواجہ غریب نواز اجمیری، خواجہ قطب الدین بختیار کاکی، خواجہ فریدالدین گنج شکر، خواجہ نظام الدین اولیا سلطان جی اور خواجہ بندہ نواز گیسو دراز و خواجہ نصیرالدین چراغ دہلی اور دیگر صوفیا و اولیاء کی طرح مشترکہ تہذیب کو بھی تقویت دی اور تبلیغِ اسلام کا فریضہ بھی انجام دیا۔

مرثیہ نگار چونکہ کوئی صوفی، ولی، پیر فقیر اور خواجہ و سجادہ نہیں تھے اور شریعت و طریقت کے ابلاغ و ترسیل پر معمور نہیں تھے، بلکہ دنیا دار عام انسان اور عیب و ثواب کے عام لوگوں کی طرح حامل تھے اور ایک ادیب و شاعر اور دانشور کی حیثیت سے زمین شعر کے لیے آسمان تلاش کر رہے تھے اُن کا Contribution یا منزلت و تاکش اس لیے زیادہ اور منفرد ہے کہ اُنہوں نے علم و ادب کے احاطے میں رہ کر اسلام کو ایک طرح سے (INDIANIZE) اور (NATIONALISE) کیا اور اُس میں ہندوستانی پس منظر اور فضا کو ابھارا، اور ہندوستانی تہذیب و تمدن، طرزِ زندگی، رسم و رواج، اور ماحول و معاشرہ کو مشرّف بہ اسلام کیا اور ایک نئی توانائی اور اعتماد و قوت عطا کی اور اس طرح وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت کی

شانِ بیدائی اور ذات و صفات کو قال اللہ، وقالِ رسولؐ کو شہادتِ امامِ اعظم کو شہدائے کربلا کی شہادتِ عظمیٰ اور اہلِ بیت کی محبت و حرمت کو ہندوستانی معاشرے میں عام کیا۔

راس لیلا۔ کیرتن۔ رام لیلا۔ شوانگ۔ نوٹنکی و ڈرامہ کے وطن کو تعزیہ۔ اعراس و سماع اور ذکر و شغل نیز قول و قوالی سے متاثر کیا۔ اور عزاخوانی، مجلسوں، اور مرثیوں کے ذریعہ آلِ نبیؐ اور اولادِ علیؑ کے واقعہ کو پرانوں کی کہانیوں اور دیومالائی روایات کی طرح عام اور مقبول کر دیا مرثیوں کا یہ تبلیغی و ترسیلی اور عوامی، سماجی و معاشرتی پہلو اتنا مستحکم اور اس دور میں اثر پذیر ہوا جیسے لوگ آج فلموں اور ٹیلی ویژن سے متاثر ہوتے ہیں۔

اس لیے مرثیہ کو سمجھنے اور اُس کے ادبی و تہذیبی مقام کا جائزہ لیتے ہوئے نہ صرف آلِ رسولؐ تابعین و تبع تابعین اور خلفائے راشدینؓ امام و ائمہؑ کی تحریروں اور زندگیوں کے آئینے میں دیکھا جانا چاہیئے، گرچہ اس کا ایک دینی و ملی پہلو ضرور ہے اور بہت مضبوط ہے، بلکہ تاریخِ اسلام کے واقعات کو یہاں کی مشہور کہاوتوں، کہانیوں، مذہبی، دیومالائی، روحانی اور پرانوں کے کردار اور صوفی سنتوں کے طرزِ تمدن اور PRACTICLE NATIONAL APPROACH کے آئینے میں بھی دیکھنا ہوگا جس سے اُس کی افادیت دوگونہ مسلّم قرار پاتی ہے دلّی اور دکن میں بھی مرثیوں کی روایات پرانی اور اہم ہیں مگر اودھ اور لکھنؤ نے اُسے دل و جان سے قوت بخشی اپنایا اور اُس سے ایک روحانی و دینی و جذباتی رشتہ اُستوار کیا جس کا سہرا اودھ اور لکھنوی نوابیّن کو بھی دینا ہوگا، جنھوں نے جملہ اساتذۂ ادب کے ساتھ مرثیہ نگاروں اور مجلسوں کی سرپرستی و قدر افزائی میں نمایاں رول ادا کیا۔

اِس تبلیغی اور وطنی عنصر کے اعتراف کے بغیر تمام تحقیق و تنقید اگر صرف کٹر شرعی و اسلامی انداز میں محدود کی جائے تو کئی واقعات کے اثرات کا رَدّ بھی قبول کرنا ہوگا، جس سے کروڑوں غیر مسلم، مسلم معاشرے اور اسلام کی طرف راغب و رجوع ہوئے بلکہ وہ تمام جاہد و محدود کوشش اور ایک دائرے کا مطالعہ، تمام تحقیق کو "ہذیان" بنا کر چھوڑ دے گی جو عرفان و اعجاز نہ بن سکے گا۔

مرثیہ کے ہندوستانی ہندوانی اور غیر مسلم عناصر و عوامل، کردار نگاری، محاکات،

واردات، منظر طرازی اور خوشی وغم، شادی و شہادت کے واقعات ہی وہ اجزائے ترکیبی ہیں جن سے بہ یک وقت مرثیہ نگاری اَدَب کی مسلم سالم سواد صنفِ سخن بھی قرار پاتی ہے اور آفاقی و عالمگیر اثرات مرتب کرتا ہے اور خدمتِ دین و ملت، تبلیغ اسلام اور آل رسولؐ و اہل بیت سے محبت کا وسیلہ بھی قرار پاتا ہے۔ یہ ایک معروضی حقیقی اور فطری وجہ ہے جس کے سبب آج بادشاہوں کا نہیں، بلکہ صوفیوں اور اُن کے بعد مرثیہ نگاروں کی مذہبی حیثیت بھی مُسلم ہے جو عوام کے قلب و روح کے بادشاہ ہیں، اور اقلیم سخن پر اُن کی شہنشاہیت آج تک مانی جاتی ہے۔

میں طوالت کے خیال سے مرثیوں کی مثالیں اور انیسؔ و دبیرؔ منیرؔ و دیگر اور اوجؔ یا موجؔ کے کلام کے نمونے چھوڑتے ہوئے صرف اپنے طویل مضمون کا خلاصہ اور نفس مضمون ہی پیش کر رہا ہوں۔ کیونکہ دیگر فاضل و جید مقالہ نگاروں اور دانشوروں نے اپنی تحقیق و تنقید سے اُس کمی کو پہلے ہی پورا کر دیا ہے جہاں حضرات اکبر حیدری۔ محمد زماں آزردہ۔ نیر مسعود۔ کاظم علی خاں فضل امام مہدی نظمی۔ پروفیسر شبیہہ الحسن۔ پروفیسر جعفر رضا۔ علی جواد زیدی۔ شہاب سرمدی اور حضرت مولانا کلب صادق ایسے مستند حکم رونق افروز ہوں اُن کے گراں مایہ مقالات سے بہتر یوں بھی مثالیں کیا پیش کی جا سکتی ہیں۔

مجھے تو صرف یہ عرض کرنا ہے ہر دور میں اور ہر مُلک میں جس ضرورت سے MENTAL APPROACH ذہنی رویہ اور مزاج سخن شناسی بھی تبدیل کرنا پڑتا ہے۔ ہندوستان میں غیر مسلموں نے براہ راست نبیؐ اور آلِ نبیؐ سے فیض نہیں پایا اور صحابہ خلفا و صحابیوں سے بلاواسطہ مستفیض نہیں ہوئے۔ یہاں ہم تک تو اسلام پیغمبروں یعنی یا تو صوفیار اور اولیا اللہ سے پہنچایا نعت گو اور مرثیہ نگار شعرا کے ادب سے وہ واقعات و قصص ہم تک پہنچے۔

اگر آپ مرثیوں کے اَدَب اور شہدائے کربلا کی یہ ہندوستانی تصویر صرفِ نظر کر دیں تو پھر قتلِ حسینؑ کے بعد اسلام تمام دنیا میں اس طرح زندہ و تابندہ و پائندہ نہ ہوتا۔

آج اسلام اور عرب و عجم کی تاریخ اور دینیات اور مئے توحید کی سرشاری جو ہمارے برصغیر ہند و پاک و بنگ اور مشرقِ بعید تک دیکھی جا سکتی ہے اُس میں مثنوی مولانا روم شاہنامہ فردوسی، امیر خسرو اور صوفیار کی شاعری و ملفوظات اور اردو کے مرثیوں ہی کی دین ہے۔

اللہ نے جن کو مادی و دنیوی زر و مال اور دولت و حشم سے نوازا تھا وہ جبروت بادشاہ اور ملوک آج کس مپرسی کے عالم میں پیوند خاک ہیں مگر حضرت نظام الدین اولیاء اور امیر خسرو کے دور اور سعی سے جو اردو زبان کا خمیر اٹھا اُسے مکمل گنگا جمنی سیکولر تہذیب انیس و دبیر اور اُن کے معاصرین کے مرثیوں نے ہی بنایا جس سے قومی یکجہتی کے نقشے میں رنگ آمیزی ہوئی ہے یہ عالمگیر تہذیب، جہانگیر دوستی، آفاقی اُخوت، ہندو مسلم اتحاد، تبلیغ دین اور تشکیل و آرائش دین و دنیا، علم و شرافت، سلوک و وجاہت، صرف علم مرثیہ اور اردو زبان کی قسمت قرار پائی، جیساکہ خود مولا علیؑ نے فرمایا کہ ؎

رضینا قسمت الجبار فی الدار۔ لنا علم و للجہال مال

تبلیغ اسلام اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب کا اردو ادب اور مرثیہ سے چولی دامن کا ساتھ ہے، اور ہمارے تہذیبی ورثہ کا جزو لاینفک ہے، اس لیے ہم اسے خالصاً صرف اسلامی بھی قرار نہیں دے سکتے۔ گرچہ یہ بہت نازک مسئلہ ہے اور اس میں بہت سی ابروؤں کے خنجر بھی کھنچیں گے مگر ہم بھی یہ کہے بغیر نہ رہ سکیں گے یہ بال سے زیادہ باریک اور تلوار سے زیادہ تیز انفصال و امتزاج کا وہ راستہ ہے جو پُرخطر ہے جسے اس راہ پر چلنے سے پاک ہو اُس سے یہی کہہ کر ختم کلام کروں گا کہ

تیر و سنان و خنجر و شمشیرم آرزوست ؛ با من میا کہ مسلکِ شبیرم آرزوست

ہمارے مرثیہ نگار فقیہہ اور مجتہد تو نہ تھے مگر آج کے ہندوستان کو اور ہندوستان میں ہندوستان کے مستقبل کو انہوں نے (VISUALIZE) ضرور کر لیا تھا۔ اگر آج بھی ہم مرثیہ کے غیر اسلامی عناصر و عوامل سے منکر نہیں ہو سکتے۔ الحمد للہ دبارک و تعالیٰ والعزیز۔

☆

قمر اعظم ہاشمی

مرثیہ بطور رزمیہ

رزمیہ کے لیے انگریزی میں ایپک (EPIC.) کی اصطلاح مستعمل ہے اور ایپک یونانی زبان کے لفظ EPOS ایپاس سے مشتق ہے جس کا مفہوم رجزیہ اور بیانیہ نظم ہے۔ پیش نظر موضوع کی تفصیلات میں جانے سے قبل رزمیہ کے تصور کی وضاحت اس لیے ضروری ہے کہ دیکھنا دراصل یہ ہے کہ رثائی شاعری میں رزمیہ بننے کی صلاحیت کس حد تک موجود ہے۔ یہ ادبی صداقت اب بحث طلب نہیں رہ گئی کہ اردو شاعری کی صنفوں میں ایک مرثیہ ہی ہے جس کے اندر رزمیہ کی تخلیق کی صلاحیت موجود ہے۔ اس صلاحیت کا اظہار مثنوی کرسکتی تھی لیکن اردو مثنوں کے سرمایہ میں کوئی ایسی مثال غالبًا اب تک موجود نہیں ہے جسے "رزمیہ مثنوی" کا نام دیا جاسکے۔ چناں چہ رزمیہ کے تعلق سے مرثیوں ہی کا مطالعہ درست ہے۔

ارسطو نے المیہ کے تفوق کا سبب تطہیر نفس کے نکتے کو قرار دیا ہے۔ وہ المیائی ڈراموں کے اصول ہی کو 'رزمیہ' کے لوازم قرار دیتے ہوئے لکھتا ہے:۔

"یہ بات صاف ہے کہ شاعرانہ نمائندگی کے اس اسلوب (رزمیہ) میں جو متحد البحر اور بیانیہ ہوتا ہے، پلاٹ کی تعمیر المیہ ہی کی طرح ڈرامائی اصولوں پر ہوگی۔ اس کا مرکزی موضوع ایک واحد عمل ہونا چاہیے جو سالم اور مکمل ہونے کے ساتھ ساتھ آغاز، وسط اور انجام کا حامل ہو۔ اس طرح وہ اپنی پوری وحدت میں ایک زندہ وجود سے مشابہ ہوگا اور

اس قسم کا لطف پیدا کرے گا جو اس کے ساتھ مخصوص ہے"۔ [1]

رزمیہ کے ایک مکمل اور مربوط موضوع کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے ارسطو نے اس کی نشاندہی بھی کی کہ رزمیہ نگار، قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح دے کر اس کے ماحول کو واقفیت سے قریب تر لے آتا ہے۔ اٹھارہویں اور انیسویں صدی تک آتے آتے رزمیہ کے موضوعی شعر اکو تاریخ کا ایک حصہ قرار دے کر، اسے قومی جذبے اور قومی بصیرت کا امین و عکاس قرار دیا گیا۔ ہیگل نے اس کے موضوع کی وضاحت کرتے ہوئے درج ذیل نقطۂ نظر پیش کیا ہے:

"ماضی کا کوئی ایسا واقعہ جس کے نتائج دوررس ہوں اور جس کے اثرات اور متعلقات پوری دنیا یا پوری ایک قوم کی زندگی یا کسی ایک قرن کی تاریخ پر حاوی ہوں۔ ایک ڈرامے سے مختلف ہے۔ آخر الذکر میں کردار اپنی قسمت یا اپنا انجام خود بناتا ہے۔ اول الذکر میں انجام یا قسمت، خارجی قوتوں پر منحصر ہے۔ انسان مشیت کے اس مہلک اور لازمی نظام کے آگے سر جھکا دیتا ہے جو اس کے موافق بھی ہو سکتا ہے مخالف بھی"۔ [2]

رزمیہ شاعری کی یہی وہ موضوعی بصیرت اور وسعت ہے جس کی وجہ سے تمام اصناف شاعری میں اسے فضیلت تقدم حاصل ہے۔ مرثیہ کے لازمی پہلو کی جستجو پہلی مرتبہ شبلی نعمانی نے کی۔ انھوں نے مرثیہ کے اجزا اور ارتقا پر اظہار خیال کرتے ہوئے اس صنف کے حوالہ سے رزمیہ شاعری کے کمال کی درج ذیل علامتوں پر اصرار کیا ہے:

"رزمیہ شاعری کا کمال، امور ذیل پر موقوف ہے۔ سب سے پہلے لڑائی کی تیاری، معرکے کا زور و شور، تلاطم، ہنگامہ خیزی، ہلچل، شور و غل، نقاروں کی گونج، ٹاپوں کی آوازیں، ہتھیاروں کی جھنکار، تلواروں کی چمک دمک، نیزوں کی لچک، کمانوں کا کڑکنا، نقیبوں کا گرجنا، ان چیزوں

---

[1] شعریات ارسطو۔ (مترجمہ از شمس الرحمٰن فاروقی ۱۹۶۹ء ص ۸۷

[2] منقول از: اردو مرثیے کا ارتقا، ڈاکٹر مسیح الزماں ۱۹۶۸ء ص ۲۶۹

کا اس طرح بیان کیا جائے کہ آنکھوں کے سامنے معرکۂ جنگ کا سماں چھا جائے۔
پھر بہادروں کا میدانِ جنگ میں جانا، باہمہ معرکہ آرائی کرنا، لڑائی
کے داؤں پیچ دکھانا، ان سب کا بیان دکھایا جائے۔ اس کے ساتھ
اسلحۂ جنگ اور دیگر سامان جنگ کی الگ الگ تصویریں کھینچی جائیں پھر
فتح یا شکست کا بیان کیا جائے کہ دل دہل جائیں یا طبیعت پر اداسی اور
غم کا عالم چھا جائے'' لہ

شبلی کے اس بیان کے تجزیئے سے منتج ہے کہ انھوں نے رزمیہ کے خارجی تقاضوں ہی پر زور دیا ہے۔ بہرنوع، معرکۂ جنگ کا بیان اس انداز میں ہے کہ آنکھوں کے سامنے بھی وہی سماں چھا جائے اور کیفیات کی سطح پر بھی کشمکش کی لہریں تیز تر ہو جائیں۔ جنگی حالات کی مصوری یوں ہو کہ رزمیہ کا قاری، خود کو میدان جنگ میں بر سرِ پیکار محسوس کر لے۔ چھوٹی بڑی تمام باتیں اور تفصیلات اس اہتمام سے قلم بند کی جائیں کہ جنگ اور دورانِ جنگ اور نتیجہ جنگ باہم مل کر ایک واضح تاثر مرتسم کر جائیں لیکن سوال یہ ہے کہ جنگ آخر کیوں ہو؟ کسی جنگ اور تصادم کا محرک اور مقصد کیا ہو؟ ڈاکٹر اکبر حیدری نے رزمیہ شاعری کے متعلق مختلف نظریات کا محاکمہ کرنے کے بعد یہ نتیجۂ فکر وضع کیا ہے:

"رزمیہ شاعری کی مختلف تعریفیں کی گئی ہیں۔ مگر غالباً سب لوگ
متفق ہیں کہ رزمیہ شاعری، ایک بیانیہ نظم ہے جس کی اثر اندازی کا دائرہ
وسیع ہو اور جس میں پاک سیرت اور بلند نصب العین کرداروں کے
تاریخی کارناموں کے حالات اور ان کی اہمیت نظم کی جائے۔ خواہ یہ
حیثیت واقعات و کردار نگاری خواہ بہ حیثیت قائم کردہ فضا و ماحول۔
اس کا معیار بھی معمولی واقعات کے بیان سے بلند تر ہوتا ہے۔ جزئی تفصیلات
کو بھی اہمیت دی جاتی ہے کیونکہ ان میں تمام زندگی کی جھلک

لہ موازنہ انیس و دبیر۔ شبلی ایجوکیشن بک ہاؤس ۱۹۸۱ء ص ۲۱۱

ہوتی ہے۔[1]

یہاں اس کی نشاندہی موجود ہے کہ رزمیہ شاعری میں جنگ کی صورتِ حال پیش کی جاتی ہے، اس کے پس منظر میں ایک ارفع و اعلیٰ منشد حیات ضرور ہوتا ہے۔ یہاں دو متضاد قوتوں کی صف آرائی اور معرکہ آرائی کی ایسی تصویر پیش کی جاتی ہے جہاں خیر و شر کے عناصر، متحرک طور پر متصادم ملتے ہیں۔ خیر و شر کے یہ کردار تاریخ کے معروف اوراق سے بھی لیے جا سکتے ہیں اور غیر معروف صفحات سے بھی۔ ان تاریخی کرداروں کی مضبوطی اور تاثیر کا انحصار، دراصل ان کی پیش کش کے سلیقے پر ہے۔ ان کی پیش کش اور پیکر تراشی کا سلیقۂ فن ہی ان کے انفرادی عمل کو آفاقی قدروں سے ہم آہنگ کرتا ہے اور ان کی انفرادی سرگرمیاں، اجتماعی بصیرت کو جلا بخشتی ہیں۔ گویا رزمیہ، بیانیہ نظم کا ایسا سانحہ ہے جس میں دو متصادم قوتوں کی صف آرائی کی نہایت مکمل اور منضبط مصوری ہوتی ہے۔ اور رزم نگار کا مقصود یہ ہوتا ہے کہ اس کا ماحول کچھ اس طرح تیار کیا جائے کہ قاری کے اندر خوف و دہشت رحم و ہمدردی یا رنج و غم کی کیفیت پیدا ہو جاتے۔ اس کے بعض کردار تو زندگی کے ارفع و اعلیٰ نصب العین اور صالح قدروں کے حامل ہوتے ہیں اور بعض کردار مبادی طور پر منفی خصلتوں کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ کرداروں کے مزاج اور سیرت کا یہی تضاد، تصادم اور کشمکش کی فضا تیار کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ خصوصیتیں اور خصلتیں جتنی واضح اور مضبوط ہوں گی، رزمیہ کا اثر اتنا ہی مضبوط اور واضح ہو گا۔ آغاز اور وسط کے مرحلوں سے گزر کر انجام پر پہنچتے پہنچتے رزمیہ اتنا مصیبت آلود، مصیبت آمیز اور سبق آموز ہو جاتا ہے کہ ذہنی اور جذباتی طور پر قاری اس کی واقعاتی فضا کا ایک جزو بن جاتا ہے۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ اردو شاعری کی صنفوں میں ایک مرثیہ ہی ایسی صنف سخن ہے جس میں خیر و شر کے تصادم کی فضا کم و بیش موجود رہی ہے، اسی لیے میرا خیال یہ

---

[1] میر انیس بہ حیثیت رزمیہ شاعر۔ ڈاکٹر اکبر حیدری۔ ادبستان سری نگر ص ۱۲

ہے کہ رزمیہ شاعری کے نمونوں کی تخلیق مرثیوں کے وسیلے ہی سے ممکن ہے۔ پروفیسر احتشام حسین مرثیوں کی رزمی صلاحیت اور خصوصیت کے پہلو کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

" جن لوگوں نے مرثیوں میں ایپک کی خصوصیات تلاش کیں، انھوں نے کوئی بڑی غلطی نہیں کی، کیونکہ چھوٹے چھوٹے اختلاف کے باوجود، ایپک میں معنوی حیثیت سے اعلیٰ مقصد، بلند اخلاق، خیر و شر کی کشمکش، ایک بڑے پیمانہ پر بڑی طاقتوں کے تصادم، اخلاق کے اچھے اور برے نمونوں کی نمایش کا پایا جانا ضروری قرار دیا گیا ہے اور یہ ساری باتیں کسی نہ کسی حیثیت سے مرثیے میں پائی جاتی ہیں۔ بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ امام حسین کی شخصیت کی عظمت اور واقعۂ کربلا کی غیر معمولی نوعیت نے شاعر کی صلاحیتوں کو بروئے کار آنے میں مدد دی۔ یہاں بھی بڑے پیمانہ پر خیر و شر کا تصادم ہے۔ انسانیت اور بہیمیت کا مقابلہ ہے۔ صبر و استقلال کے مقابلے میں بہیمانہ قوتوں کی صف آرائی اور ناقابل بیان مصائب کے ہجوم میں امام حسین اور ان کے رفقاء کی بلندیٔ کردار کے نمونے ہیں۔ اس لیے مرثیے کو کچھ باتوں میں ایپک کا مماثل قرار دینا کوئی ایسا گناہ نہیں ہے جبیں شکن آلود ہو جائیں "۔[1]

سچ تو یہ ہے کہ تاریخ اسلام ہی میں ہی میں نہیں، تاریخ انسانیت میں واقعہ کربلا جیسا دوسرا اندوہناک اور عظیم سانحہ شاید ہی ملے۔ یہاں کچھ ایسے تضادات مجتمع ہیں کہ جن کی وجہ سے اس واقعہ کی شدت اور خوف میں بے حد اضافہ ہو گیا ہے۔ ایک طرف تربیت یافتہ لشکر ہے، دوسری طرف چند بے سر و ساماں نفوس۔ ایک ہی مذہب و شریعت کو ماننے والے لوگ ہیں مگر دو مختلف طبقوں میں منقسم اور متصادم ہیں۔ پیغمبرؐ کے نواسے اور آل رسولؐ کو ان کی امت ہی کے لوگوں نے نشانۂ ظلم و ستم بنا دیا۔ دینداری

---

[1] مقدمہ مراثیٔ انیس۔ ناشر، غلام علی اینڈ سنز، لاہور صـ۱۶، ۱۷

اور دنیا داری کے اس تصادم کو حقیقتاً "جنگ" نہیں کہا جا سکتا۔ "جنگ" تو جب ممکن ہے کہ فریقین یکساں طور پر تیار اور مساوی طور پر اسلحہ سے آراستہ اور آمادۂ پیکار ہوں۔ یہاں "جنگ" کی تیاری یک طرفہ ہے۔ دوسری طرف حق پسندوں اور انصاف پسندوں کا ہیبت و جلال ہے۔ نیز یہ کہ لشکر کی زد میں معصومین کی ایک مختصر سی جماعت ہے۔ اس جماعت کے پاس صرف بزرگی اور تقدس کا حربہ ہے، لیکن یہ وہ حربہ ہے جس سے طاغوتی قوت اپنے عظیم الشان خارجی وسائل کے باوجود خائف و ہراساں ہے۔ چونکہ یہ جماعت زندگی کے ارفع و اعلیٰ تقدس کی حامل ہے اس لیے سخت سے سخت اذیتوں اور آزمائشوں سے گزرنے کے باوجود، حوصلہ شکن نہیں ہوتی، آخر کار مرحلۂ جنگ میں داخل ہونے پر مجبور کر دی جاتی ہے، اور نتیجے کے طور پر حضرت امام حسینؑ کی شہادت کا عظیم و جلیل مگر اندوہناک سانحہ رونما ہوتا ہے، رثائی شاعری کا موضوع بنیادی طور پر یہی ہے اور اور اس میں یقیناً رزمیہ بننے کی پوری صلاحیت اور قوت موجود ہے، بلندی و پستی، نور و ظلمت، اور خیر و شر کا تصادم یہاں جس المئے کو جنم دیتا ہے، وہ انسانی معاشرے کا بہت ہی سنگین اور تلخ تر تجربہ ہے اور اس کی بنیاد پر رزمیہ کی تخلیق، بہ آسانی کی جا سکتی ہے۔ مگر مرثیہ کو رزمیہ کا متبادل تصور کرنا اس لیے مناسب نہیں کہ مرثیہ کے اپنے اجزائے ترکیبی ہیں۔ چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت اور بین۔ بغور دیکھا جائے تو موخر الذکر جزو یعنی "بین" کو حذف کر دینے کے بعد بقیہ ساتوں اجزا رزمیہ کی تخلیق میں معاون بن جاتے ہیں۔ "چہرہ" کے تحت آغاز مرثیہ کے لیے ایک خاص فضا بنائی جاتی ہے۔ سید مسعود حسن رضوی نے "چہرہ" کے درج ذیل موضوعات کی نشاندہی کی ہے۔

> "صبح کا منظر، رات کا سماں، دنیا کی بے ثباتی، باپ بیٹے کے تعلقات، سفر کی دشواریاں، اپنی شاعری کی تعریف، حمد، نعت، منقبت، مناجات وغیرہ تمہید کے طور پر" [۱]

---

[۱] روح انیس صہ ۱۲

"رخصت" کے مرحلہ میں میدان جنگ میں جانے کے لیے اعزہ اور متعلقین سے ہیرو کی الوداعی ملاقات اور اجازت طلبی کی صورت حال پیش کی جاتی ہے۔ میدان جنگ میں آنے کا منظر "آمد" میں پیش ہوتا ہے۔ ہیرو کی سیرت و شخصیت اور اس کے محاسن و اوصاف "سراپا" میں بیان ہوتے ہیں۔ "رجز" در اصل نغمۂ جنگ ہے جس میں ہیرو اپنے اور اپنے اجداد کے کارناموں کا فخریہ طور پر اظہار کرتا ہے۔ پھر جنگ کے حالات اور نقشے کی مصوری کی جاتی ہے اور آخر میں جراحتوں سے چور ہو کر ہیرو کے شہید ہونے کا واقعہ بیان کیا جاتا ہے۔ یہ تمام عناصر کسی نہ کسی طور پر رزمیہ کے پلاٹ کی مؤثر تشکیل میں معاون بنتے ہیں۔ آخری عنصر میں چونکہ رنج و غم کے اظہار، آہ و زاری اور نالہ و فریاد پر مشتمل ہوتا ہے، اس لیے احساس و جذبہ میں جوش و خروش کی کیفیت باقی نہیں رہتی، اضمحلال و مایوسی کی فضا حاوی ہو جاتی ہے اور یہ رزمیہ کے مزاج و اسلوب کے لیے مستحسن نہیں ہے کہ معروضیت ختم ہو جاتی ہے۔ یہاں امر کی وضاحت ضروری تصور کرتا ہوں کہ مرثیے کہ یہ تمام اجزائے ترکیبی ہر دور کے اردو مرثیوں میں نہیں ملتے۔ یہ ارتقا یافتہ عہد کا فنی شعور ہے۔ قطب شاہی عہد کے دکنی مرثیوں میں یا فضلی[1] جوہری[2]، غزوہ[3]، مسکین[4]، ثروت[5] سے راسخ[6] و میر[7] اور حیدری[8] تک ادوار میں ان اجزائے ترکیبی کو برتنے کا اہتمام نہیں ملتا۔ مرثیہ کے ان عناصر کو ترتیب و تنظیم کے ساتھ پہلی مرتبہ مظفر حسین ضمیر نے برتنے کی کاوش کی جن کا انتقال ۱۲۷۲ھ/۱۸۵۵ء ہے، بقول سفارش حسین رضوی ؎

"میر ضمیر نے (ان سب باتوں پر غور کر کے) مرثیہ کا نیا کینڈا اختیار کیا، جس

---

۱ مصنف۔ کربل کتھا۔ سال تصنیف ۱۶۳۲ء ۲ شاہ آیت اللہ جوہری۔ ولادت ۱۶۱۴ء ۳ غلام جیلانی غزوی۔ ولادت ۱۷۲۵ - ۱۷۲۶ء ۴ ہم عصر فضلی ۵ غلام مخدوم ثروت ولادت ۱۱۳۵ھ ۶ غلام علی راسخ ولادت ۱۱۱۷ھ ۷ میر تقی میر ولادت ۱۷۲۳ء ۸ حیدری انتقال ۱۱۹۷ھ

میں چہرے کو سب سے پہلے جگہ ملی۔ پھر "سراپا" آیا، اس کے بعد گھوڑے اور ہتھیاروں کی تعریف، جن میں ان کا سراپا لکھا جاتا ہے۔ جنگ کا رزمیہ انداز میں بیان، واقعہ نگاری، اس طرح ضمیر نے مرثیے کو نیا چولا عطا کیا اور مرثیہ گوئی کو مستند فن بنا دیا۔" [1]

لیکن میر ضمیر کے مرثیوں میں اس صنف کے لوازم کا برتاؤ رسمی ہے۔ یہ درست ہے کہ مرثیے کے رزمی وصف کو ضمیر ہی نے پہلی مرتبہ محسوس کیا اور اس کے وسیع تر امکانات پر ان کی نگاہ بھی تھی۔ مگر جنگ کے دوران ان کی صحیح کیفیات پیش کرنے میں انھیں صحیح کامیابی حاصل نہ ہو سکی —— مثلاً ایک مرثیہ کے منقولہ ذیل بند دیکھیے جن میں عون و محمد کی جنگ کچھ تفصیل کے ساتھ پیش کی گئی ہے ؎

عون نے داہنی جانب کو بڑھایا رہوار — بائیں جانب کو گریزاں کیے جعفر نے سوار
خود فولادی پہ جس شخص کے ماری تلوار — تیرتی مچھلی کی طرح، دامِ زرہ کاٹ اک بار
آتشِ تیغ سے آہن کو وہ پگھلاتی تھی
معجزہ حضرتِ داؤد کا وہ دکھلاتی تھی

گر سواروں پہ وہ گھوڑے کو ڈپٹ جاتے تھے — گاہ تھا تفرقہ اور گاہ سمٹ جاتے تھے
تیغ کھینچ کے وہ شیر جو ڈٹ جاتے تھے — فوج کی فوج پرے کے پرے ہٹ جاتے تھے
ایک کو جوشِ شجاعت اور اک جھومتا تھا
ایک کے بازوؤں کو اک پیائے سے چومتا تھا

جعفر اس فوج کے نرغے میں جو گھر جاتا تھا — کون کہتا تھا، نہ گھبرائیو میں آ پہنچا
ہاتھ سے عون کے ظالم جو کوئی بچ جاتا — ڈھونڈ کر فوج میں جعفر اسی کو مارتا تھا
اک فقط تیغ سے راکب کا نہ سر کاٹے تھا
اس کا سر کاٹ کے گھوڑے کی کمر کاٹے تھا

ان کی تلوار جو میداں میں چمک جاتی تھی — آنکھ خورشید کی دہشت سے جھپک جاتی تھی
واں زمیں پاؤں کے نیچے سے سرک جاتی تھی — اور اجل ساتھ نہ دے سکتی تھی تھک جاتی تھی

شکل مرنے کی سی اس فوج میں تھی جس جس کی
مرگ کہتی تھی کہ جاں قبض کروں کس کس کی

زیرِ تذکرہ مرثیہ کی یہ اہم ترین جنگی صورت حال ہے، جس کی مصوری منقولہ بالا بندوں میں کی گئی ہے، مگر یہ مصوری بالکل پھیکی ہے، اس نقشہ جنگ میں کوئی جان نہیں ہے۔ کیونکہ جنگ کے متعلق تفصیلات اور فنون جنگ پر شاعر کا عقیدہ حاوی ہے اور عقیدے کے زور نے مرحلۂ جنگ کی واقعی صورتِ حال پر مبالغے کا غلاف چڑھا دیا ہے کم و بیش یہی انداز و بیان، دلگیر کے یہاں بھی ہے۔ رزمیہ پہلوان کے مرثیوں میں بھی کمزور دکھلائی دیتا ہے۔ مضمون آفرینی اور خیال و مشاہدے کی تازگی کا عنصر دلگیر کے مرثیوں میں زیادہ نمایاں ہے۔

یہاں میں اس نکتے کی وضاحت ضروری تصور کرتا ہوں کہ عام نوعیت کی رزمیہ شاعری کے بمقابلہ رثائی شاعری کے رزمیہ مزاج میں واضح فرق موجود ہے۔ مرثیے واقعات کربلا کو پیش کرتے ہیں اور کربلا کے تمام واقعات و سانحات، تاریخ میں مرقوم و محفوظ ہیں۔ مرثیہ نگار کو یہ سہولت حاصل نہیں ہے کہ وہ اپنی مرضی کے مطابق واقعات کربلا اور افراد کربلا میں حذف و اضافہ کرے، اپنی تخیلی قوت کا زور دکھلائے اور اپنی جولانیٔ طبع کا مظاہرہ کرکے تاریخ کے مستند واقعات میں ترمیم و تنسیخ کرتا رہے۔ یہ واقعات چونکہ عام طور پر معلوم و معروف ہیں اس لیے تاریخ سے انحراف، مبالغہ آرائی کا اعتراض وارد کر دینے کے لیے ہے۔ گویا مرثیہ نگار کی فنکاری، تاریخی بصیرت، باریک بینی اور تاریخی واقعات کی حساس پیش کش کی متقاضی ہوتی ہے۔ تاریخ کے معلوم واقعات اور معروف کرداروں کی حدوں میں رہ کر انھیں زندہ کرنا اور موثر بنانا، کارِ سہل نہیں ہے۔ انیس و دبیر کے عہد میں یہ کارِ مشکل آسان بنا، خاص طور پر انیس نے مرثیوں کے ذریعے ایسے کمالِ فن کا مظاہرہ کیا کہ اس صنف سخن کی رزمی قوت بے حد نمایاں ہوگئی۔ کربلائی واقعات کی تفصیلات، جنگ کی جزئیات، افراد کربلا کے جذبات اور مختلف عمر اور جنس کے کرداروں کی نفسیات کو انیس نے جس احتیاط اور اہتمام سے پیش کیا ہے، اس سے رزمیہ شاعری

کی بہترین روایت بنتی ہے۔

۱۔ جس دم یزید شام میں مسند نشیں ہوا۔

۲۔ فرزند پیمبر کا مدینے سے سفر ہے۔

۳۔ سبط نبی سے منزل مقصد قریب ہے۔

۴۔ جب کربلا میں داخلۂ شاہ دیں ہوا۔

۵۔ طے کر چکا جو منزل شب کاروانِ صبح

۶۔ کیا فوج حسینی کے جوانان حسیں تھے۔

۷۔ آمد ہے کربلا کے نیستاں میں شیر کی۔

۸۔ جب آب رواں بند ہوا فوج خدا پر۔

وغیرہ ایسے مرثیے ہیں جن میں رزمیہ شاعری کے مزاج و اسلوب کی فنکارانہ مصوری موجود ہے۔ اول الذکر مرثیے کا موضوع امام حسین سے یزید کا مطالبۂ بیعت ہے جس سے حضرت امام انکار کرتے ہیں اور مدینے سے ہجرت کر کے کوفے کے لیے عازم سفر ہوتے ہیں۔ خیر و شر کی کشمکش اور تصادم کا مرحلۂ آغاز یہی ہے۔ دوسرے مرثیے میں امام حسینؑ کی سفر کے لیے روانگی کا موضوع ہے۔ اس میں بیمار بیٹی کی کیفیت، ان کی اپنی حالت مجبوری، اور اہلِ مدینہ اور ہم سفروں کی صورت حال کی نہایت موثر ترجمانی ہے۔ تیسرے اور چوتھے مرثیے میں امام حسین کے حالات سفر بھی ہیں اور وادیٔ کربلا میں ورود کی تفصیلات ہیں۔ ذہنی اور جذباتی الجھنوں کی مصوری نہایت خوبصورت پیرایۂ بیان میں کی گئی ہے۔ پانچویں اور چھٹے مرثیوں میں صبحِ شہادت کی منظر نگاری اور قافلہ حسینی کا تعارفی جائزہ مرقوم ہے۔ اخیر کے دونوں مرثیوں میں حضرت عباس کی پیکر تراشی اور سیرت نگاری ہے۔ ان کی وفاشعاری، جاں نثاری، بھائی اور اس کے بچوں سے بے پناہ الفت و محبت کے جذبات بھی موجزن ہیں اور حضرت امام حسین اور جناب زینب کی سیرتوں پر روشنی ڈالتے ہوئے متوقع جنگ کی ابتدائی صورت حال کا نقشہ بھی پیش کر دیا ہے۔ مختصر یہ کہ رزمیہ شاعری کا ماحول کم و بیش ان تمام مرثیوں میں ہے۔ مگر بعض مرثیے تو ایسے بھی

بھی ہیں جو پوری طرح رزمیہ شاعری کے نمونے نظر آتے ہیں۔ ایسے مرثیوں میں ایک کا مطلع یہ ہے ؎

جب بادبانِ کشتیٔ شاہ امم گرا
یعنی زمیں پر فوج خدا کا علم گرا

اس میں حضرت حسین کے صاحبزادے حضرت علی اکبر کے میدان جنگ میں جانے اور جوہر شجاعت دکھلانے سے مراحل کی مصوری، نہایت جاندار اور موثر ہے۔ اعزہ واقربا سے رخصت ہو کر میدانِ جنگ میں ورود کو قدم بہ قدم نہایت سلیقے سے دکھلایا گیا ہے۔ جنگ کے بادل منڈلاتے نظر آتے ہیں، بادل اور گھرے نظر آتے ہیں اور آخر کار حضرت علی اکبر کی شمشیر بے نیام ہوتی ہے ؎

قبضہ ہر ایک تیغ سے، گردن سے سر لیا　　برچھی سے پھل تو زینِ فرس سے تبر لیا
شاخوں سے پھول لے گئے پھولوں سے زر لیا　　اپنا خراج تیغ نے ان سب سے بھر لیا
بہر حصول جزیہ، جو وہ تیغ تل گئی
اک اک گرہ بندھی ہوئی نیزے کی کھل گئی

ترکش وہ جن کو جانتے تھے سب اجل کا گھر　　کاٹے ہوئے پڑے تھے وہ ریتی پہ سر بسر
ہر اک عقابِ تیر کے ٹوٹے ہوئے تھے پر　　طاقت نہ تھی کہ شاخ کماں تک کریں گذر
اس جنگ میں دہن کو نہ سوفار کھولے تھے
طائر ڈرے ہوئے تھے کہ منقار کھولے تھے

سر لوٹتے تھے برچھیوں والوں کے ہر طرف　　ٹکڑے پڑے تھے دشت میں بھالوں کے ہر طرف
پامال تھے سوار، رسالوں کے ہر طرف　　پر کالے اڑتے پھرتے تھے ڈھالوں کے ہر طرف
خاطر نشاں نہ تھی کسی آفت نشان کی
انبار تھیں، کٹی ہوئی شاخیں کمان کی

جی سنبھنا گئے، بدھ جدھر سن سے آگئی　　گویا سموم، کوہ کے دامن سے آگئی
جلتے ہوئے کباب کی بو تن سے آگئی　　چمکی تو الاماں کی صدا رن سے آگئی

کچھ واں فقط نہ فوج ہی آفت رسیدہ تھی
خوں میں زمیں بھی صورتِ بسمل طپیدہ تھی

ثابت نہ تھے بدن پہ کسی تیغ زن کے ہاتھ
اڑتا تھا سر جسے یہ لگاتے تھے تن کے ہاتھ
سب تھک گئے مگر نہ تھکے صف شکن کے ہاتھ
وہ معرکہ رہا اسی گلِ پیرہن کے ہاتھ
پہنچا تھا ہاتھ ہاتھ جو دستِ خدا کا زور
ہر ضرب میں دکھا دیا خیبر کشا کا زور

سر سے عدو کے خود جدا، تن سے سر جدا
شانوں سے ہاتھ، ہاتھ سے تیغ و سپر جدا
سینے سے پسلیاں تو شکم سے کمر جدا
گھٹنوں سے دونوں پاؤں شلالت اثر جدا
ٹکڑے تھے عضو، قطع تھا جامہ حیات کا
عالم مرکبات میں تھا مفردات کا

جس پہ چلی وہ تیغ فنا ہو کے رہ گیا
سر تن سے، جسم سر سے جدا ہو کے رہ گیا
بڑھ کر تھمی تو حشر بپا ہو کے رہ گیا
گردن سے تا کمر کوئی لا، ہو کے رہ گیا
تھا ایک ہاتھ میں سر اسوار زین پر
رہوار کی کٹی ہوئی گردن زمین پر

حضرت علی اکبر کے گھوڑے کی جست و پرواز کی تصویر دیکھئے۔

افزوں ہے زلف حور سے خوشبو ایال کی
دیکھیں تو لیں بلائیں سدا بال بال کی
پریاں خرام ناز میں شاہیں گرد چال کی
لمحے میں جست شیر کی، شوخی غزال کی
وہ حسن تن پہ ساز کا، جوبن براق کا
دُلدُل کے ہاتھ پاؤں تو چہرہ براق کا

صرصر سے تند، بو سے سُبک، رہوات تیز
چالاک فہم و فکر سے ذہن رسا سے تیز
طاؤس و کبک و نسر و عقاب و ہما سے تیز
جانے میں اڑ کے ہُدہُد شہر صبا سے تیز
ذی جاہ تھا، سعید تھا، فیروز بخت تھا
رہوار کیا، ہوا پہ سلیماں کا تخت تھا

سمٹا، جما، اڑا، ادھر آیا، ادھر گیا　　چمکا، پھرا، جمال دکھایا، ٹھہر گیا
تیروں سے اڑ کے، برچھیوں میں بے خطر گیا　　برہم کیا صفوں کو، پروں سے گذر گیا
گھوڑوں کا تن بھی ٹاپ سے اس کے فگار تھا
ضربت تھی نعل کی کہ سرِ دہی کا وار تھا

رزمیہ شاعری کا بہترین مرحلہ ہے، دو بدو جنگ۔ اس کی متحرک اور جاندار تصویر ذیل کے بندوں میں ملاحظہ فرمائیے ؂

شامی بڑھا ادھر کو جو بھالا سنبھال کے　　صفدر نے دی صدا کہ ذرا دیکھ بھال کے
مہمیز کی فرس کو جو کاوے پہ ڈال کے　　رہوار شیر بن گیا، آنکھیں نکال کے
سیماب ہو جو گرم تو پھر کیا قرار لے
نزدیک تھا شقی کو فرس سے اتار لے

پیچھے ہٹا جھجک کے جو خونخوار کا سمند　　آگے بڑھا حسین کا فرزند ارجمند
دونوں طرف نبرد میں نیزے ہوئے بلند　　عقدے ہنر کے کھل گئے، بندھنے لگے جو بند
لہرائے تھے ہوا سے پھریرے کھلے ہوئے
دو اژدہے تھے جنگ کے اوپر تلے ہوئے

یوں ڈانڈ پر تھی، ڈانڈ سناں پر کبھی سناں　　انیوں سے اڑ رہے تھے شرارے کہ الاماں
ہر تان تھی غضب کی تو آفت کی ہر نکاں　　طاقت کا جائزہ تھا، شجاعت کا امتحاں
یہ بھی عرق میں وہ بھی پسینے میں غرق تھا
پھر زور و ضرب میں حق و باطل کا فرق تھا

کرار کی بندھی ہوئی چوٹیں تھیں سب دھر　　زخمی کبھی گلا تھا، کبھی ہاتھ، گاہ سر
ہشیار کر کے صید کو جھپٹا وہ شیر نر　　نیزے سے کار تیغ لیا، واہ رے ہنر
سر بر کھلا ہوئے ہیں سخی سے دنی کہیں
بوزی کہیں تھی، ڈانڈ کہیں تھی، انی کہیں

گرز گراں اٹھا کے بڑھا، وہ سیہ دروں　　آنکھیں غضب سے سرخ ہوئیں مثل جام خوں

چلتا ہے کوئی سامنے اعجاز کا فسوں　　　ہر ضرب میں خفیف ہوا خود وہ ذوفنوں
تھا ان کا ہاتھ فضلِ خدائے علی کا ہاتھ
بے زخم کھائے ہو گیا، جھوٹا شقی کا ہاتھ
ظالم نے گرز پھینک کے قبضے میں لی کماں　　　آیا مثالِ پیل قوی ہیکل و دماں
چھوڑا شقی نے تیر سہ پہلو کہ الاماں　　　تھا سر پہ تیغ تول کے شہزادۂ جہاں
ضربت تھی یا کہ قہر خدائے قدیر تھا
گوشہ تھا، نے کماں تھی، نہ چلا نہ تیر تھا

رزمیہ ماحول کی نہایت جامع تصویر ان شعروں میں موجود ہے۔ گھمسان کی جنگ اپنے شباب پر تھی کہ دشمنانِ اہلِ بیت نے اس تنہا مجاہد کو اپنے محاصرے میں لے لیا اور متواتر حملے کیے جانے لگے۔ بھوک، پیاس اور تھکن سے نڈھال یہ مجاہد شدید زخموں کی تاب نہ لا سکا ؎

لیتا تھا غش میں ہچکیاں وہ چودھویں کا ماہ　　　جو گرز فرقِ پاک پہ مارا کسی نے آہ
بیٹھا گلے پہ تیر کہ حالت ہوئی تباہ　　　رہوار سے گرا، پسرِ شاہِ دیں پناہ
بنتِ رسول رونے کو منہ ڈھانپنے لگی
تڑپا وہ نوجواں کہ زمیں کانپنے لگی
سر کاٹ لو یہ غل جو لگے کرنے اشقیا　　　گردن سے تیر کھینچ کے بابا کو دی صدا
اے نورِ عینِ فاطمہ، اے سبطِ مصطفےٰ　　　اے بحرِ فیض، اے قمرِ برجِ ہل اتیٰ
جلد آیئے غلام پہ احسان کیجیے
مشکل کو دم نکلنے کی آسان کیجیے
جس دم سنی حسینؑ نے یہ جاں گزا صدا　　　صابر اگرچہ تھے پہ کلیجہ الٹ گیا
ہاتھوں کو دل سے تھام کے دوڑے برہنہ پا　　　نعرہ کیا کہ اے علی اکبر کدھر گیا
مل کر غریب و بیکس و تنہا سے جائیو
آ لے ضعیف باپ، تو دنیا سے جائیو

دوڑے یہ بات کہہ کے جو سلطان بحر و بر　　بیٹے کی لاش باپ نے دیکھی ہوئیں تر
اٹھا یہ دل میں درد کہ زخم ہو گئی کمر　　دیکھا جو زخم، منھ کے قریب آگیا جگر
تڑپے جو گر کے اور تڑپ کے ٹھہر گئے
غل پڑ گیا صفوں میں کہ شبیر مر گئے

ہوش آیا تین ساعتِ کامل کے بعد جب　　دیکھا کہ مٹ رہی شبیہ رسول رب
آنسو بہا کے رکھدئے بیٹے کے لب پہ لب　　چلاتے تھے کہ چھوڑ چلے ہم کو ہے غضب
دل سے گلے لپٹنے کی حسرت نکال دو
باہیں اٹھا کے باپ کی گردن میں ڈال دو

خیر و شر کی معرکہ آرائی کے اس الم انگیز انجام کے نتیجے میں رحم و ہمدردی کے احساس پنپتے ہیں، ظلم و جبر اور بہیمیت کے خلاف تنفر کا جذبہ بیدار ہوتا ہے اور انسانی قدروں کی حمایت اور پاسداری کے شعور کو جلا ملتی ہے۔ میر انیس نے کرداروں کی پیکر تراشی اور سیرت نگاری کے مرحلوں میں بھی ایسی احتیاط روا رکھی اور فنکاری دکھلائی ہے کہ ایک طرف قافلہ حسینی کے افراد کے تئیں، محبت اور ہمدردی پیدا ہوتی ہے تو دوسری طرف باطل اور طاغوتی عناصر کے سلسلہ میں بیزاری و نفرت نمایاں ہوتی ہے ـــ حفظ مراتب کا لحاظ بھی موجود ہے اور کرداروں کے مقاصد و عزائم کی وضاحت اس انداز میں کی گئی ہے کہ انسانیت پسندی اور انسانیت سوزی کے میلانات کے مابین خود بخود خطِ امتیاز قایم ہو جاتا ہے۔ دشمنانِ اہلِ بیت کے مجرمانہ ارادوں کی تصویر دیکھیے ؎

یہاں نیزہ ہلا کے کوئی یہ کہتا ہے بار بار　　نوک اس کی سینۂ علی اکبر کے ہو گی پار
کہتا ہے کس غرور سے اک شام کا سوار　　آئے تو رن میں حضرت شبّر کی یادگار
اب کوئی دم میں گھر کی حسن کے صفائی ہے
تلوار آج زہر میں، میں نے بجھائی ہے

تیغا اٹھا کے کوئی یہ کہتا ہے بد مزاج　　قیمت ہے اس کی شام کی اور روم کا خراج
دریا پہ ان کو لائے تو پانی کی احتیاج　　عباس نامدار کے کاٹوں گا ہاتھ آج

جب دولت علیؑ کو قضا لوٹ جائے گی
فرزند فاطمہؑ کی کمر ٹوٹ جائے گی

سنتا تھا میں کہ کہتا تھا اک شخص برملا	گھوڑے سے جب گریں گے شہنشاہِ کربلا
جو فاطمہ کے دودھ کی دھاروں سے ہے پلا	چھاتی پہ چڑھ کے کاٹوں گا اس شاہ کا گلا
وارث نہ کوئی ہوئے گا سید کی لاش کا
لوٹوں گا سب لباس، تن پاش پاش کا

کوفے کے لوگ کرتے ہیں آپس میں یہ سخن	اب بعد فتح بازوئے زینب ہے اور رسن
سر پر ردا نہ ہوگی کہ بھائی کو دے کفن	خیمہ جلا کے لوٹیں گے اسباب پنج تن
ہے آرزو کہ دولت آل عبا ملے
دیکھیں کسے علیؑ کی بہو کی ردا ملے

کہتا ہے کوئی تیر کو چلے ہیں جوڑ کے	گذرے گا یہ گلا علی اصغر کو توڑ کے
سوئیں گے جب زمیں پہ جھولے کو چھوڑ کے	دونوں کڑے اتاروں گا بہو نچے مروڑ کے
اصغر کا طوق اپنے پسر کو پہناؤں گا
سوغات کربلا سے یہی لے کے جاؤں گا

یہ مقصدانہ ارادے، فوج یزید کی بدباطنی، کینہ پروری، بغض وعناد، شرپسندی اور مکروہ سازشوں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ دوسری طرف حضرت حسین اور ان کے محدود قافلے کے افراد کی پیکر تراشی اس انداز میں کی گئی ہے کہ اس سے ان کی سادگی، قناعت پسندی، دینداری، تقدس وبزرگی اور معصومی ومظلومی نمایاں ہوتی ہے، چناں چہ خیر وشر کی یہ رزم گاہ توجہ طلب بن جاتی ہے اور حسینیت اور یزیدیت کا یہ پیکار وتصادم، ایک ابدی قدر کا حامل بن جاتا ہے۔ میر انیس نے تاریخِ انسانیت کے اس باب کو سامنے رکھ کر ایسے مرثیے قلم بند کئے جن میں حسینیت اور یزیدیت دو متضاد طریق عمل، دو مختلف انداز فکر اور دو متفرق طرز احساس کی علامتیں بن کر ابھرتی ہیں اور خیر وشر کی یہ علامتیں ہر عہد اور ہر دور کی انسانی زندگی کی رہنمائی کرتی ہیں اور اچھے برے عناصر کے درمیان

تمیز دریافت کرنے کی بصیرت بخشتی ہیں۔ میر انیس نے مرثیہ کو رزمیہ بنانے کی جو وضاحت کی ہے، اس کی ایک اور مثال، وہ مرثیہ ہے جس کا مطلع یہ ہے ؎

نمکِ خوانِ تکلم ہے فصاحت میری
ناطقے بند ہیں، سن سن کے بلاغت میری

اپنی روایت کے مطابق انیس نے چہرہ، سراپا اور رخصت کے مراحل نہایت خوش اسلوبی سے طے کیے۔ حق و باطل کی متوقع کشمکش کی ایک باأثر فضا تیار ہو جاتی ہے پھر حضرت حسین رزم گاہ میں داخل ہوتے ہیں جن کے گرد، صبر و تحمل، اور معصوم و مقدس وقار کی روشنی ہے۔ اظہار حال کے دوران بھی ان کی باتوں میں کبر و غرور اور نخوت و ناز کا عنصر نہیں ملتا ؎

تھا یہ نعرہ کہ محمدؐ کا نواسا ہوں میں
مجھ کو پہچانو! کہ خالق کا شناسا ہوں میں
زخمی ہونے سے، نہ مرنے سے ہراساں ہوں میں
تیسرا دن ہے یہ گرمی میں کہ پیاسا ہوں میں
چین کیا چیز ہے؟ آرام کسے کہتے ہیں
اس پہ شکوہ نہیں کچھ، صبر اسے کہتے ہیں

اس کا پیارا ہوں جو ہے ساقیٔ حوضِ کوثر
اس کا بیٹا ہوں جو ہے فاتحِ بابِ خیبر
اس کا فرزند ہوں کی جس نے مہم بدر کی سر
اس کا دلبر ہوں میں دی جس کو نبی نے دختر
صاحبِ تخت ہوئے، تیغ ملی، تاج ملا
دوشِ احمدؐ پہ انھیں رتبۂ معراج ملا

بے وطن ہوں، نہ مسافر کو ستاؤ للہ
قتل کیوں کرتے ہو تم کون سا میرا ہے گناہ
اب نہ یاور ہے کوئی ساتھ، نہ لشکر نہ سپاہ
تم کو لازم ہے غریبوں پہ ترحم کی نگاہ
ہاتھ آئے گا نہ انعام، نہ زر پاؤ گے
یاد رکھو! میرا سر کاٹ کے پچھتاؤ گے

ابھی امام انسانیت محو کلام ہی تھے کہ مفسد غنیموں نے نیزوں کے حملے سے ان کی جرأت و شجاعت کو چیلنج کر کے جنگ پر مجبور کر دیا ؎

نہ ابھی ختم ہوئی تھی یہ مسلسل تقریر　　حجت اللہ کے فرزند پہ چلنے لگے تیر
جھوم کر تیغ کے قبضے کو پکارے شبیر　　لو خبردار! چمکتی ہے علیؑ کی شمشیر
پسر فاتح صفین و حنین آتا ہے
لو صفیں باندھ کے روکو تو حسینؑ آتا ہے

چنانچہ امام کربلا نے جنگ کے ایسے جوہر دکھائے کی دشمنوں کی صفوں میں خوف و ہراس نے دہشت آمیز ابتری پیدا کر دی ؂

آپ سیدھے جو ہوئے رخش نے بدلے تیور　　دونوں آنکھیں ابل آئیں کہ ڈرے بانی شر
تھوتھنی مل گئی سینے سے کیا دم کو چنور　　مثل طاؤس اڑا، گاہ ادھر، گاہ اُدھر
دم بہ دم گرد لنیم سحری پھرتی تھی
جھوم کر پھرتا تھا گویا کہ پری پھرتی تھی

ابر ڈھالوں کا اٹھا، تیغ دوپیکر چمکی　　برق چھپتی ہے، یہ چمکی تو برابر چمکی
سوئے لشکر کبھی کوندی، کبھی سر پر چمکی　　کبھی انبوہ کے اندر کبھی باہر چمکی
جس طرف آئی وہ ناگن اسے ڈستے دیکھا
مینھ سروں کا صف دشمن میں برستے دیکھا

دھار ایسی کہ رواں ہوتا ہے دھارا جیسے　　گھاٹ وہ گھاٹ کہ دریا کا کنارا جیسے
چمک ایسی کہ حسینوں کا اشارا جیسے　　روشنی وہ کہ گرے ٹوٹ کے تارا جیسے
کوندنا برق کا شمشیر کی ضو میں دیکھا
کبھی ایسا نہیں، دم خم مہ نو میں دیکھا

اک اشارے میں برابر کوئی دو تھا کوئی چار　　نہ پیادہ کوئی بچتا تھا سلامت نہ سوار
برق گرتی تھی کہ چلتی تھی صفوں پر تلوار　　غضب اللہ علیہم کے عیاں تھے آثار
موت ہر غول کو برباد کئے جاتی تھی!
آگ گھیرے ہوئے دوزخ میں لیے جاتی تھی

قہر و حق کی یہ تلوار پوری قوت اور سرعت کے ساتھ اپنے جوہروں کے مظاہرے

ہیں مصروف تھی کہ مشیت خداوندی سامنے آگئی ؎

آئی ہاتف کی یہ آواز کہ لے عرش مقام
یہ وغا تیسرے فاقے میں البشر کا نہیں کام
اے محمدؐ کے جگر بند، امام ابن امام
لوح محفوظ پہ مرقوم ہے، صابر ترا نام
اب نہیں حکم لعینوں سے وغا کرنے کا
ہاں! یہی وقت ہے وعدے کو وفا کرنے کا

تھم گئے سن کے یہ آواز شہہ جن و بشر
روک کر تیغ کو فرمایا کہ حاضر ہے یہ سر
عبد ہو جلد گر ذبح کریں بانی شر
شمر اظلم ہے کدھر؟ کھینچ کے آئے خنجر
ہے وہ عاشق جو فدا ہونے کو موجود رہے
بس میری فتح یہی ہے کہ وہ خوشنود رہے

کہہ کے یہ میان میں مولا نے رکھی تیغ دودم
ہاتھ اٹھا کر یہ اشارہ کیا گھوڑے کو کہ تھم
رہ گیا سر کو جھکا کر فرس تیز قدم
چار جانب سے مسافر پہ چلے تیر ستم
نیزے یوں گرد تھے جیسے گل تر خاروں میں
گھر گئے سبط نبی ظلم کی تلواروں میں

میر انیس نے رزمیہ کا جو ماحول تیار کیا ہے اور اس عظیم و جلیل شہادت کی جو فضا بنائی ہے، اس میں کوئی مرحلہ یا عنصر، خلاف عقل نہیں معلوم ہوتا۔ یہ درست ہے کہ مرثیوں کا یہ موضوع، مذہبی عقائد کا تابع ہے لیکن اس کی وجہ سے یہ تصور کر لینا کہ اس کی بنیاد پر رزمیہ شاعری نہیں کی جاسکتی، ہرگز مناسب نہیں ہے۔ جناب کلیم الدین احمد مرثیے کو ماتم، سینہ کوبی اور فغان دشیون قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مرثیہ گو مذہبی جذبہ سے کچھ ایسا مجبور ولاچار ہو جاتا ہے کہ غیر جانبدارانہ طور پر واقعہ نگاری کرنا، اس کے بس کی بات نہیں ہوتی، اس کی آنکھیں تماشائی نہیں۔ وہ جو دیکھتا ہے، اسے بے کم و کاست غیر جانبداری سے بیان نہیں کرتا، اس کی حیثیت کھلے جانبدار کی ہے، وہ ایک گروہ کا شریک و ہمدرد ہے، ایک فریق کا غم خوار و باجگذار رہتا ہے، اس لیے اس

کی باتوں میں وہ اثر ممکن نہیں جو کسی غیر جانبدار شخص کے بیان میں ہوتا ہے۔“ لہ

کلیم صاحب کا یہ بیان آج بھی بحث طلب ہے۔ مذہبی جذبہ دراصل مذہبی عقیدے کے تحت ظہور پذیر ہوتا ہے اور ہر شخص کسی نہ کسی مذہبی عقیدے کا پاسدار ہوتا ہے، کیا یہ ممکن ہے کہ تخلیق و تحریر کے دوران کوئی فنکار اپنی شخصیت اور بصیرت کے اس پہلو سے بالکل کنارہ کش اور بے تعلق ہو جائے؟ انسانیت خود ایک مذہب ہے، کیا یہ ممکن ہے کہ خیر و شر کے تصادم کے دوران کوئی انسان محض تماشائی بنا رہے؟ ظالم و مظلوم کے مابین کشمکش جاری ہو تو کیا ایسے مرحلے میں 'غیر جانبداری' مستحسن قرار دی جا سکتی ہے؟ کیا یہ غیر جانبداری بھی ظالم کی پاسداری اور حمایت نہیں بن جائے گی؟ کیا یہ "تماشائیت" مجرمانہ بے حسی کے مترادف نہیں ہوگی؟ اگر مرثیوں میں کربلا کے مظلومین اور معصومین کے سلسلہ میں ہمدردی کا عنصر رہتا ہے تو اس سے رزمیہ شاعری کے مزاج کو نقصان نہیں پہنچتا۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ مرثیے کو آخری جزو "بین" اگر حذف کر دیا جائے تو مرثیے کے فن میں جامعیت بھی زیادہ ہو جائے گی اور معروضیت بھی بڑھ جائے گی۔ اس ایک کمزوری سے قطع نظر، مذکورہ مرثیوں کے علاوہ انیس ہی کے یہاں ایسے کئی اور مرثیے موجود ہیں جن میں رزمیہ شاعری کی فنی توانائی نمایاں ہے ؎

ع جب رن میں سربلند علیؑ کا علم ہوا

ع جب آخری رخصت کو حسینؑ آئے حرم میں

ع جب قطع کی مسافت شب، آفتاب نے

وغیرہ ایسے ہی چند مرثیے ہیں۔ چونکہ مرزا دبیر نے چہرہ نویسی، سراپا نگاری اور مضمون آفرینی کے سلسلہ میں زور قلم صرف کیا ہے اس لیے رزمیہ کے مزاج و اسلوب کو، ان سے کچھ زیادہ تقویت نہ مل سکی۔

میرا خیال یہ ہے کہ میر انیس کے بعد اگر مرثیہ نگاروں نے اس صنف سخن کی

لہ اردو شاعری پر ایک نظر۔ حصہ اوّل ص ۱۸۲

فنی خصوصیات کی طرف توجہ مبذول کی ہوتی تو مرثیہ اب تک رزمیہ کے متبادل کے طور پر فروغ کی گئی منزلوں کو طے کر چکا ہوتا۔ لیکن افسوس اس کا ہے کہ شاد عظیم آبادی اور جوش ملیح آبادی جیسے قادر البیان شاعر نے بھی مرثیوں کی فنی خصوصیات کو نمایاں کرنے کی کاوشیں نہیں کیں ______ واقعہ کربلا کے فکری مضمرات کو شاد اور جوش دونوں ہی نے پیشِ نظر رکھا ہے لیکن شاد کی فکر و بصیرت رزمیہ کے شعور سے ہم آہنگ نہ ہو سکی اور جوش نے تو ایسا اندازِ بیان اختیار کیا کہ ان کے مرثیے، رزمیہ کی جگہ بزمیہ انداز اختیار کر گئے۔ مثلاً جوش کے ایک مرثیے بعنوان "زندگی و موت، محمدؐ و آل محمدؐ کی نظر میں" کے درج ذیل بند ملاحظہ کیجئے جن میں زندگی کے موضوع کو پیش کیا گیا ہے۔

نغمہ بر لب، جام بر کف، گل بداماں زندگی   قوس طرف کوہ و محراب خمستاں زندگی
جوئے رنگ و چشمۂ آب چراغاں زندگی   موج رقص و دجلۂ آہنگ و الحاں زندگی

موج سوزِ دل ہے، اس کے شعلۂ آواز میں
حرفِ "کن" کے نرم ہلکورے ہیں اس کے ساز میں

زندگی، ربط نہاں انتشار و انجماد   اتحاد برف و اخگر، ارتباط حبس و باد
انضمام خشک و تر، آمیزش بست و کشاد   بادہ طبع د باد اصل و برق نسل و بحر زاد

سینۂ شمشیر میں، حب گلو ہے زندگی
چاک کے ہاتھوں میں تسبیحِ رفو ہے زندگی

زندگی وحشی عناصر کا مہذب شاہکار   ربط و صبح و شام، ضبط ریگ زار و جوئے بار
اعتدال آب و آتش، امتزاج نور و نار   خرمن و برق تپاں کا نقطۂ بوس و کنار

ایک تکوینی ضمانت، امتناع جنگ کی
ایک تعمیری ہم آغوشی بلور و سنگ کی

زندگی اضداد کا پیمانہ لطف و اتفاق   اک ہم آہنگ، میانہ جذبۂ وصل و فراق
ایک اٹل میثاق، مابین جمود و انشقاق   خیر و شر کا صلح نامہ شمع و صرصر کا وفاق

شبنم و خورشید کا عہدِ وفا ہے زندگی
دیکھئے تو بُت پر کھئے تو خُدا ہے زندگی

دن ترنگیں بخشتا ہے، رات خوابِ تنگریں　　صبح چھٹکاتی ہے کرنیں، شام زلفِ عنبریں
نبض چٹکاتی ہے تن میں غنچہ ہائے ماؤطیں　　سانس چنتی ہے قبائے آرزو کی آستیں
ایک نعمت ہے چھکتی، چہچہاتی زندگی
پھولتی، پھلتی، پھبکتی لہلہاتی زندگی

قعر سے تا سطح قلزم، پر فشاں ہے زندگی　　خار میں حرفِ خفی، گل میں اذاں ہے زندگی
برگ پر شبنم، قضا پر کہکشاں ہے زندگی　　داستاں در داستاں در داستاں ہے زندگی
فرش سے تا عرش زلفِ ناز بکھرائے ہوئے
فتح سیار و ثوابت کی قسم کھائے ہوئے

زندگی باگیسری سارنگ، دیپک موہنی　　بت تراشی، رقص، موسیقی، خطابت، شاعری
بنکھڑی، تتلی، صنوبر، دوب، نسریں، چاندنی　　لاجوردی، شربتی، دھانی، گلابی، چمپئی
زعفرانی، آسمانی، ارغوانی زندگی
لاجونتی مدھ بھری کومل، سہانی زندگی

مزید آٹھ بند ہیں اور اسی طمطراق اور شان و شوکت کے ہیں۔ بعدازاں بارہ بندوں میں موت کی تفصیلات بیان کی گئی ہیں، آہنگ یہی ہے۔ اس کے بعد حضرت امام حسین کی شہادت سے متعلق تاثرات ہیں، بیشتر عقیدت مندانہ اور کہیں کہیں مفکرانہ۔ جوشؔ کے کم و بیش تمام مرثیوں کا یہی حال ہے۔ مجموعی طور پر مدح و سلام سے بات آگے نہیں بڑھتی۔ "آوازۂ حق" بیانوے بندوں پر مشتمل ہے۔ "حسین اور انقلاب" میں اڑسٹھ بند ہیں، "موجد و مفکر" میں ایک سو پندرہ بند ہیں، "وحدتِ انسانی" چھہتر بندوں پر مشتمل ہے۔ "طلوعِ فکر" میں ایک سو دس بند ہیں۔ عظمتِ انساں میں اٹھاسی، "زندگی و موت، محمدؐ و آلِ محمد کی نظر میں" چھیاسی بند ہیں۔ "پانی" میں انسٹھ اور "آگ" میں تیرہ بند ہیں۔ ان تمام مرثیوں میں رزمیہ

عنصر کا فقدان ہے۔ جمیل مظہری کے مرثیوں میں بھی رزمیہ عنصر نہایت کمزور ہے۔ ان میں فکر و بصیرت بھی ہے اور ان کے شعری لہجے میں سوز و گداز بھی ہے۔ لیکن رزم نگاری کی وہ صورت حال کسی مرثیے میں نہیں ملتی جس کی روایت بڑی شان کے ساتھ انیس کے مرثیوں میں نمایاں ہے۔ "عرفان عشق" میں سینتیس بند ہیں۔ "پیمان وفا" میں ترانوے "عزم محکم" میں ایک سو بیس۔ "مضراب شہادت" میں تہتر۔ "افسانۂ ہستی میں چونتیس" اور شام غریباں میں اکیاسی بند ہیں۔ ان مرثیوں میں ظالم سے نفرت اور مظلوم سے ہمدردی کے جذبات موجزن ہیں مگر یہ جذبات ظالم و مظلوم کے تصادم سے نہیں پنپتے بلکہ شاعر کے اپنے عقیدتمندانہ نقطۂ نظر سے طلوع ہوتے ہیں۔ یعنی معروضیت بھی مفقود ہے اور رزمیت بھی۔

ان تمام تصریحات سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ واقعہ کربلا میں رزمیہ شاعری کی تخلیق کی صلاحیت موجود ہے لیکن بہرطور کامیاب رزمیے لکھے نہیں جا سکے۔ یہ عظیم سانحہ علامت ہے، خیر و شر کے اس تاریخ ساز تصادم کی جس سے انسانی تاریخ کا کوئی عہد، غیر متعلق نہیں رہا ہے۔ اس کے پس منظر میں ایک ارفع و اعلیٰ نصب العین موجود ہے جس سے اس کی عظمت کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اسے ایک منظم پلاٹ میں پیش کرنے، اس کے کرداروں کی تخلیق و تشکیل کے دوران ان کی نفسیات اور داخلی کیفیات کو سامنے رکھنے، صف آرائی اور معرکہ آرائی کے سلسلہ میں فریقین کی صحیح صورت حال کی مصوری اور معروضیت شعاری کو اختیار کرنے کی جو کاوشیں کلاسیکی مرثیوں میں کی گئی ہیں، اس روایت کے فروغ کی طرف دھیان گیا ہوتا تو اب تک مرثیوں کی رزمیائی صلاحیتیں نکھر کر سامنے آچکی ہوتیں۔

⁂

محمد سیادت نقوی

اردو مرثیے کی ثقافتی اہمیت

آرٹ ایک ایسا فطری عمل ہے جو انسان کے وجدان وشعور کو بیک وقت متاثر کرتا ہے اور زندگی کی قدروں کو اپنے جمالیاتی اثر کے ذریعہ اسی طرح رنگین بنا دیتا ہے کہ انسان کشمکشِ حیات کی تلخیوں میں حلاوت محسوس کرتے ہوئے حقائقِ حیات کی جستجو و تلاش کو اپنا ایک حسین اور دلچسپ مشغلہ تصور کرنے لگتا ہے۔ یہی آرٹ کا بنیادی مقصد ہے۔ اس کے علاوہ آرٹ کے سلسلہ میں ایک خاص بات یہ بھی قابلِ ذکر ہے کہ آرٹ کی اساس چونکہ خالص جذبات پر ہوتی ہے اور جذبات کی تخلیقی نوعیت کا اپنے مقامی ماحول اور فضا سے براہ راست متاثر ہونا ناگزیر ہے اس لیے آرٹ کا بھی اپنے مقامی ماحول اور فضا سے ہم آہنگ ہونا ضروری ہے۔ آرٹ کی تمام اقسام میں جذبات کا تعلق عموماً بالواسطہ ہوتا ہے لیکن شاعری ایک ایسا آرٹ ہے جس میں جذبات کی تحریک و تاثیر بلا واسطہ پائی جاتی ہے لہذا شاعری کو پوری طرح موثر اور نتیجہ خیز ہونے کے لیے اپنے مقامی ماحول اور فضا سے ہم آہنگ ہونا بہر حال ناگزیر ہے بقول ڈاکٹر مسیح الزماں:

> "شاعری جذبات کی زبان ہے تاثیر اس کا مقصد اور جمالیاتی مسرت اس کا نتیجہ ہے۔ آرٹ کی تمام قسموں کی طرح شاعری میں بھی اصلیت کی مطابقت اپنے اور سامعین کے مشاہدے اور تجربے کی پابند ہے[1]"

حقیقتاً دنیا کے کسی ادب کو اس وقت تک فطری اور حقیقی ادب کا درجہ نہیں ملتا جب تک وہ اپنے گرد و پیش کے ماحول اور سماجی حالات کا آئینہ دار ہو اور اسی طرح اس کا وہ فطری تاثر بھی جو ہونا چاہیے اس وقت تک نہیں ہو پاتا جب تک اس میں اپنی تہذیبی و ثقافتی

---

[1] اردو مرثیے کا ارتقا ص۴۷ از ڈاکٹر مسیح الزماں

فضا سے ہم آہنگی نہ پائی جاتی ہو! ان حقائق کی روشنی میں جب اردو شاعری کا جائزہ لیا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس میں کہیں بالواسطہ اور کہیں بلا واسطہ ہندوستانی تہذیب و ثقافت سے ایک خاص رابطہ ہر دور میں وابستہ رہا ہے یعنی اردو اصناف شاعری میں سے کوئی صنف ایسی نہیں ہے جس کا کسی نہ کسی طرح مقامی ماحول اور عصری تہذیب وثقافت سے تعلق نہ رہا ہو جس میں مرثیہ خاص طور سے ایسی منفرد صنف ہے جو ابتدا ہی سے زندگی اور سماج سے فطرتاً ہم آہنگ رہا ہے۔ اردو شاعری کی تمام اصناف میں صرف یہی ایک ایسی خالص ہندستانی صنف سخن ہے جس میں مقامی رسوم و روایات اور ملکی تہذیب و تمدن کی روشنی میں ایک ایسے غیر ملکی واقعہ کو پیش کیا گیا ہے جس میں عام مذہبی روایات کے ساتھ انسانی اقدار کے اعلیٰ ترین نمونے بھی ملتے ہیں۔ جس کے ذریعے ہندوستانی سماج کو خیر و شر نیکی و بدی اور ہدایت و گمرہی کے حقائق سے کماحقہ متعارف کرانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جیسا کہ پروفیسر کرار حسین کا بھی خیال ہے:

> "اردو کلاسکل مرثیہ خالص پاک و ہند کی پیداوار ہے اور گو مرثیے ہر زبان اور ہر دَور میں کہے گئے ہیں اور کلاسکل مرثیے کی طرح مذہب اور شعر اور کلچر کا ایسا ہم آہنگ اور حسین امتزاج کہیں اور نہیں پایا جاتا۔"[1]

مرثیہ اردو شاعری کی وہ ممتاز و منفرد صنف ہے جو ایک طرف اپنی ہیئت و ساخت کے اعتبار سے ایسی جامعیت رکھتا ہے کہ مثنوی کا واقعاتی تسلسل بھی اس میں پایا جاتا ہے، قصیدہ کی شان و شکوہ بھی اس میں ملتی ہے اور غزل کی غزلیت بھی اور دوسری طرف اپنے موضوعات و مضامین کے لحاظ سے تمام اقدار حیات کو یہ خود میں اس طرح سموئے ہوئے ہے کہ عام انسانی سماج اور معاشرہ کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جس کی ترجمانی مرثیے میں نہ کی جاتی رہو جس میں ہندوستانی اخلاق و آداب، طرزِ معاشرت اور تہذیب و ثقافت کو اہم خصوصیت حاصل رہی ہے۔

---

[1] مراثی آل رضا مطبوعہ خراسان اسلامک ریسرچ سینٹر کراچی

اردو شاعری کی اس اہم صنف کو اس کے رثائی عنصر کے اعتبار سے بلا واسطہ فارسی اور پھر عربی شاعری سے ماخوذ سمجھا جاتا رہا ہے جبکہ اردو مرثیے کی وہ فطری خصوصیات جنھوں نے اسے آفاقی حیثیت بخشی ہے خالص ہندوستانی شاعری کی ایجاد ہیں اس میں نہ فارسی شاعری کا کوئی دخل ہے اور نہ عربی شاعری کا لیکن عام طور پر ناقدین نے اردو کی دیگر اصناف سخن کی طرح اردو مرثیے کو بھی صرف اس کے رثائی عنصر اور موضوع کی مماثلت کے سبب عربی اور فارسی شاعری ہی سے متعلق سمجھ لیا ہے۔ جس کا گلہ ڈاکٹر مسیح الزماں نے بھی ان الفاظ میں کیا ہے :

"اردو میں مرثیہ گوئی کی رفتار کا جائزہ لینے کے لیے جب ہمارے بزرگ نقادوں نے قلم اٹھایا ہے تو زیادہ غور و فکر سے کام لیے بغیر عربی اور فارسی میں اس صنف کے نمونوں کو اس کی بنیاد قرار دیا ہے۔ حالانکہ غزل، قصیدہ اور مثنوی سے اردو مرثیے کی ادبی میراث بالکل مختلف ہے جہاں اول الذکر اصناف کے اصول و ضوابط اور ان کی روایت ان زبانوں میں پہلے سے موجود تھی وہاں مرثیے کی کوئی مسلسل اور مربوط روایت نہیں تھی"[1]

حقیقتاً اردو مرثیہ خالص ہندوستانی نژاد صنف سخن ہے جس نے ہندوستانی ماحول میں جنم لیا اور یہیں سے اردو شاعری کے آغوش تربیت میں پرورش پا کر پروان چڑھا ہے۔ لہٰذا اس میں مقامی یا غیر مقامی کسی بھی واقعے کی ترجمانی متعلقہ ماحول، مقامی رسوم و روایات، اخلاق و آداب اور تہذیب و ثقافت کو نظر انداز کرتے ہوئے ناممکن ہے یعنی جب بھی ہندوستانی سماج کو متاثر کرنے کے لیے کسی واقعے کے ذیل میں متضاد انسانی صفات خیر و شر، صبر و ظلم اور انسانیت و بہیمیت وغیرہ کے علامتی تصادم کی تصویریں پیش کی جائیں گی تو لے تاثراتی نقطۂ نظر کے ماتحت خالص ہندوستانی معاشرہ سے ہم آہنگ ہونا ناگزیر ہے ورنہ ہمارے سماج پر تصادم خیر و شر کا وہ اثر خاطر خواہ نہ ہو سکے گا جو بیان واقعہ میں مضمر ہوتا ہے۔

لہ "اردو مرثیے کی روایت" ص ۱۳ از ڈاکٹر مسیح الزماں

ہمارے ان بزرگ ناقدین کی غلط فہمی سے اردو مرثیے کے معترضین کو بڑی تقویت حاصل ہوئی ہے اس لیے کہ اردو مرثیے پر جو اعتراض وارد کیے جاتے رہے ہیں ان میں خاص طور سے یہ اعتراض بڑی شد و مد کے ساتھ کیا جاتا ہے کہ اس کے مقررہ موضوع اور پیش کردہ ماحول میں کوئی مماثلت نہیں ملتی یعنی اس میں ایک ایسے واقعے کو جو عرب کی سرزمین سے تعلق رکھتا ہے اور جس میں کردار بھی سب عربی النسل ہی ہیں ہندوستانی ماحول میں پیش کیا گیا ہے جس کی وجہ سے وہ فطری تاثر جو ایک عظیم ادبی تخلیق کا ہونا چاہیئے وہ نہیں ہو پاتا اور اس معرکۂ خیر وشر سے انسانیت کو جو عظیم فائدہ پہنچ سکتا تھا اس میں بھی کمی پائی جاتی ہے۔

اردو مرثیے پر یہ اعتراض کرتے وقت کسی معترض کی نگاہ اردو قصیدہ، غزل اور مثنوی کی طرف کبھی نہیں گئی حالانکہ اردو مرثیے کے علاوہ مذکورہ تینوں اصناف کا ادبی سلسلہ فارسی اور عربی شاعری سے ملتا ہے لیکن ماحول اور سماجی عکاسی کے اعتبار سے ان اصناف میں خالص ہندستانیت پائی جاتی ہے۔ آج بھی بسنت، ہولی، دیوالی، شب برات اور عید وغیرہ تہواروں اور ان کی رسوم و روایات خالص ہندستانی ثقافت کی روشنی میں پیش کرنا مطابق فطرت سمجھا جاتا ہے اور اس کے برخلاف کردار نگاری اور واقعہ نگاری کے اعتبار سے وامق و عذرا، لیلی و مجنوں اور شیریں و فرہاد کی داستانیں دہرانا اور ان غیر ملکی کرداروں کو لبطور علامت و استعارہ استعمال کرنا آج بھی سماجی اصلاح کی ضمانت تصور کیا جاتا ہے۔

جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اعتراض کا یہی موقف خاص طور سے ہندوستانی سماج پر اردو مرثیے کی حقیقی اور فطری تاثر کا ضامن ہے اس لیے کہ ہر تخلیق میں کسی بھی واقعہ کی ترجمانی کا مقصد صرف اس سماج کو مذکورہ واقعے کے حقائق سے متاثر کرنا ہوتا ہے جس سماج میں وہ تخلیق جنم لیتی ہے اور پروان چڑھتی ہے اس اعتبار سے سماجی اقدار کی عکاسی اور ہم آہنگی اس تخلیق میں اولیت کی حامل ہے جس کے بغیر وہ تاثر کسی طرح ممکن نہیں ہو سکتا جو اس کے تخلیق وجود میں مضمر ہے۔ لہذا واقعہ کہیں کا ہو، کردار کسی بھی علاقے سے تعلق رکھتے ہوں

جس زبان اور جس معاشرہ میں وہ واقعہ بیان کیا جائے گا اس زبان کے ماحول اس کے گرد و پیش کی تہذیب و ثقافت اور اس زبان کے بولنے اور سمجھنے والوں کے جذبات، ان کی رسوم و روایات اور ان کی اقدار حیات کا احترام کرنا واقعے کے تاثر کے لیے بہرحال ضروری ہے

اردو جو خالص ہندوستانی زبان ہے اس میں کسی مقامی یا غیر مقامی واقعے کی ترجمانی متعلقہ ماحول مقامی رسوم و روایات، اخلاق و آداب، رہن سہن اور تہذیب و ثقافت کو نظر انداز کرتے ہوئے ناممکن ہے جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ کسی بھی اور کہیں کے بھی واقعہ کے ذیل میں جس میں متضاد انسانی صفات و خیر و شر، ظلم و صبر، انسانیت و بہیمت وغیرہ کے علامتی تصادم کی تصویر کشی کی گئی ہو جب تک یہ تصویریں خالص ہندوستانی معاشرہ کی روشنی میں نہ پیش کی جائیں گی اس وقت تک ہمارے سماج پر تصادم خیر و شر کا وہ اثر فطرتاً نہ ہو سکے گا جو اظہار واقعہ میں مضمر ہوتا ہے۔

چنانچہ اس اہم اور فطری پہلو کو پیش نظر رکھتے ہوئے اردو کے تقریباً تمام مرثیہ نگاروں نے ابتدا ہی سے ہندوستانی تہذیب و ثقافت کی روشنی میں کربلا کے اس عظیم سانحہ کی ترجمانی کی ہے جو عام انسانیت کے لیے ہمیشہ خیر و شر کی ایک مخصوص علامت تصور کیا جاتا رہے گا۔

واقعاتی اثر آفرینی کے علاوہ اردو مرثیے کو اس اعتبار سے بھی ثقافتی اہمیت حاصل ہے کہ ہندوستان کی بہت سی ایسی تہذیبی و ثقافتی اقدار جو انقلاب زمانہ کا شکار ہو چکی ہیں آج صرف اردو مرثیے کے ذریعہ ان گمشدہ اقدار کی مکمل تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے۔ مثلاً قدیم ہندوستانی معاشرہ میں شادی اور بیاہ کی رسوم و روایات، اعلیٰ گھرانوں میں رہن سہن کے طور طریقے، بزرگوں کا ادب و احترام کا انداز اور خوردوں کا لحاظ وغیرہ۔

یوں تو دنیا کا کوئی ادب ایسا نہیں ہے جس میں مقامی تہذیب ثقافت کو نظر انداز کر دیا گیا ہو اور عصری ماحول سے ہم آہنگی کو اہمیت نہ دی گئی ہو اس لیے کہ کسی بھی ادبی شاہکار کو اس وقت تک معیاری تخلیق نہیں گردانا گیا ہے جب تک اس میں مقامی تہذیب و ثقافت کے گہرے نقوش نہ پائے جاتے ہوں۔ لیکن ہر ادب میں ثقافتی اقدار کا وجود عام طور پر موضوعی حیثیت میں پایا جاتا رہا ہے چنانچہ اردو شاعری میں بھی ہندستانی

ثقافت کی شمولیت صرف موضوعی صورت ہی میں ملتی ہے سوائے ایک اردو مرثیے کے جو ہر عہد میں تہذیبی و ثقافتی اقدار کی ترجمانی موضوعی حیثیت کے ساتھ معروضی صورت میں بھی کرتا رہا ہے۔

جیسا کہ بیان کیا جاچکا ہے کہ ہندوستانی سماج میں شادی، بیاہ اور اس کی رسوم و روایات کا انداز ہمیشہ سے مخصوص ثقافتی اہمیت کا حامل رہا ہے جس میں شادی، دولہا اور دلہن کی حیثیت تو یقیناً موضوعی ہے لیکن وہ تمام رسوم و روایات جو کسی شادی سے متعلق سمجھی جاتی رہی ہیں جیسے سہرا، مہندی، مسند، ہار، مقنع، ٹیکا، کنگنا، نتھ، شربت، جلوہ اور باجا وغیرہ یہ خالص ہندستانی رسوم ہیں جن کا وجود شادی کے لیے معروضی حیثیت رکھتا ہے۔ چنانچہ واقعاتِ کربلا کے بیان میں ایک ایسی شادی کی تفصیلات کا ذکر بھی تقریباً ہر مرثیہ نگار نے کیا ہے جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے انوکھی ہونے کے ساتھ انتہائی پُر اثر بھی ہے جس کے بیان کے لیے ہر فنکار نے خالص ہندوستانی ثقافت سے مدد لی ہے جس سے اس شادی کے فطری تاثر میں ایک خاص اضافہ ہوگیا ہے۔

اردو مرثیے کا دکنی شاعری میں ہوا ہے جس میں ہاشم علی ہاشم کی شخصیت ایک قابلِ قدر حیثیت کی مالک ہے، انھوں نے واقعات کربلا کے مختلف موضوعات پر روشنی ڈالی ہے جس میں کربلا کی اس بے مثال شادی کا بھی ذکر خالص ہندستانی ثقافت کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو!

جلوے سے اٹھ کے رن کو چلا تب کہے دلہن   دامن پکڑ کے لاج سوں انجھواں بھرے نین
مت چھوڑ کر سدھاروں تم اس حال میں ہمن   تم بن رہے گا ہائے یہ سونا بھوں مرا[له]

جلوہ خالص ہندستانی رسم ہے جس میں دلہن کی رخصتی کے وقت دولہا کو دلہن کے پاس لاکر بٹھایا جاتا ہے اور دلہن کی رونمائی کرائی جاتی ہے۔

درگاہ قلی خاں نے کربلا کے ایک رات کے بیاہے دولہا کی شہادت کا تذکرہ کرتے

له ماخوذ از اردو مرثیے کی روایت

ہوئے ہندستانی دولہا کے لوازم میں جناب قاسم کو اس طرح پیش کیا ہے۔

دولہا کو لیائے رن سے اٹھا ہوکے بے قرار
کنگنے کو توڑ توڑ کے مقنع کو پھاڑ پھاڑ
زخموں کو باندھ باندھ کے روتے ہیں ڈھاڑ ڈھاڑ
شادی کا ہائے دیکھ کے ساماں ہو ہو

ان اشعار میں شاعر نے کنگنا اور مقنع کا بطور خاص تذکرہ کیا ہے۔ کنگنا اور مقنع کی رسم پرانے زمانہ میں دولہا کے لیے مخصوص رہی ہے جس میں کنگنا ہاتھ میں اور مقنع چہرے پر ڈالا جاتا تھا اور یہ مقنع دلہن کی رخصتی کے وقت تک دولہا کے منہ پر پڑا رہتا تھا اب بھی بعض مقامات پر یہ رسم پائی جاتی ہے۔

دکنی مرثیہ نگاروں کی طرح دہلوی شعرا بھی جناب قاسم کی شادی کا تذکرہ خالص ہندستانی ثقافت کی روشنی میں کرتے رہے ہیں چنانچہ سودا نے لف ونشر کے پیرایہ بیان میں مروجہ ہندوستانی رسوم وروایات شربت، غنا، رقص وسرور، ہار، بیڑا اور پان وغیرہ کے مناسبات تلاش کرکے اس بزم عروسی کو ہندستانی ثقافت میں رنگ کر عام ملکی سماج کے لیے اس طرح موثر بنانے کی کوشش کی ہے۔

جو شربت بزم میں پوچھو تو آب تیغ قاتل تھا
غنا آواز تھی مذبوح کی رقاص بسمل تھا
گلے میں ہار سب کے زخم شمشیر حمائل تھا
پر از خوں جو دہن تھا یا وہ کھانے کے مقابل تھا

یہ بزم وحشر کچھ باہم نظر آتے تھے توام سے[1]

مذکورہ تمام رسوم وروایات آج بھی ہندستانی شادی کا لازمہ تصور کی جاتی ہیں سودا نے ان تمام رسوم کو صرف ایک بند میں نظم کرکے اپنے فنی کمال کا مظاہرہ کیا ہے۔

میر ضمیر اور میر خلیق کا عہد اردو مرثیے کی تاریخ میں ایک ایسے درخشندہ دور کا نقیب سمجھا جاتا ہے جس میں مرثیے نے اپنی معراج ارتقا حاصل کی ہے۔ اسی زمانہ سے اردو مرثیے کے اس ارتقائی رفتار کا آغاز ہوا ہے جس نے انیس ودبیر کے عہد تک پہنچتے پہنچتے اردو شاعری کی اس اہم صنف کو ایسی آفاقیت عطا کی ہے جو تاریخ ادب میں

---

[1] مرثیہ سودا ماخوذ از تاریخ مرثیہ گوئی از پروفیسر حامد حسن قادری

ہمیشہ قابلِ فخر رہے گی۔

میر خلیق نے بھی اگرچہ دوسرے مرثیہ نگاروں کی طرح اردو مرثیے کے عام موضوع خیر و شر کے ذیل میں جناب قاسم کی شادی کا تذکرہ کیا ہے لیکن انھوں نے شادی کے مروجہ عام معروضی اجزا سہرا، مہندی، مسند اور نتھ وغیرہ کو سب سے پہلے موضوعی حیثیت میں تبدیل کر کے ہندوستانی تہذیب کے مطابق دلہن کی شرم و حیا، سہیلیوں کا دلہن کو مسند پر لے کر بیٹھنا، دلہن کو زیورات سے آراستہ کرنا جس میں نتھ کو خصوصیت کے ساتھ سہاگ کی علامت سمجھتے ہوئے ہر دلہن کے لیے ضروری خیال کرنا، دلہن کا شرم کی وجہ سے اپنے چہرے کو گھونگھٹ سے چھپائے رکھنا اور شادی کے موقع پر شگون لینا جیسی خالص ہندستانی روایات کو معروضی شکل دے کر اردو مرثیے کو ایک نئے انداز و آہنگ سے آشنا کیا ہے چنانچہ جناب قاسم کی شہادت کے بعد جب امام حسینؑ ایک رات کے بیاہے دولہا کی لاش خیمے میں لا رہے ہیں تو ایسے غمناک اور قیامت خیز ماحول کی عکاسی جس میں اہلِ حرم کی بےچینی و اضطراب کی کیفیات کو عام ہندوستانی عورت کی نفسیات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اس طرح کی گئی ہے۔

سب بی بیوں نے کبریٰ کو مسند سے اٹھایا　　　اٹھتے ہوئے اس غمزدی نے نتھ کو بڑھایا
جب بی بیوں کا غول اسے ڈیوڑھی پہ لایا　　　لو ہو میں بھرا دولہا کا لاشہ نظر آیا
سرور تو لٹکتے ہوئے لاشے کو لیے تھے
اور بھائی چچا چاک گریباں کیے تھے

باباسے اسے شرم تھی رقت تو سنبھالی　　　دل روتا تھا پر منہ سے نہ آواز نکالی
جب خاک اٹھا چاند سے مکھڑے پہ لگالی　　　مشکل اور بھی دکھیاری نے گھونگھٹ میں چھپالی
جاتی تھی زمیں سرکی جو پاؤں کے تلے سے
روتی تھی دلہن ساس کے لگ لگ کے گلے سے[1]

مندرجہ بالا بندوں میں خلیق نے ہندوستانی ماحول کی پروردہ عورت کے جذبات کو

---

[1] مراثی میر خلیق ماخوذ از اردو مرثیے کی روایت صـ۳۱۰

پیشِ نظر رکھتے ہوئے ایک رات کی بیاہی دلہن کی شرم وحیا میں غم کی ملی جلی کیفیات کی تصویر کشی خالص ہندستان کے ثقافتی رنگ میں کر کے واقعہ کے تاثر کو دوچند کر دیا ہے۔

یا جناب قاسم جب میدان میں جنگ کرنے کے لیے پہنچے ہیں تو انھیں کے ہم عصر میر ضمیر نے اس وقت کی منظر نگاری کرتے ہوئے ہندستانی دولہا کے ان تمام لوازم کی تفصیلات جو ہندستانی معاشرہ میں کسی دولہا کے لیے مخصوص سمجھی جاتی رہی ہیں اس طرح پیش کی ہیں۔

سرپیچ کے دستار پہ تھا اور ہی ساماں　　کلغی وجیغہ کی نظر آتی تھی عجب آں
اور موتی کے مالے کی گلے میں تھی نئی شاں　　خلعت کے ہر اک تار میں تھا برق کا عنواں
اک پھولوں کا اک موتیوں کا ہار پڑا تھا
ڈوبا ہوا وہ حسن کے دریا میں کھڑا تھا

کنگنے پہ وہاں بیاہ کے موتی جو لگا تھا　　ہرگز نہ ستارہ کہوں تھا عقد ثریا
تھا دست حنابستہ میں جو دزد ثریا　　روشن تھا ہتھیلی میں مثال ید بیضا
طولانی جو اس موتی کے سہرے کی لڑی تھی
موتی کی لڑی آن کے واں پاؤں پڑی تھی

باتوں سے کیا تھا شب دامادی جو منہ لال　　سرخی سی گلے میں وہی موجود تھی تا حال
اور ہاتھ میں آیا ہوا سسرال کا رومال　　پوشاک کی بوباس کا میں کیا کہوں احوال
خوشبو میں نہ اس گل کا عرق عطر سے کم تھا
خود عطر میں ڈوبا ہوا سر تا بقدم تھا[1]

یوں تو اردو کے تقریباً تمام مرثیہ نگار جناب قاسم کی شادی کی تفصیلات خالص ہندستانی تہذیب وثقافت کی روشنی میں بیان کرتے رہے ہیں لیکن خاص طور سے مقامی تہذیب وثقافت کو موضوع بنا کر قرابتداروں میں رشتہ کی قرابت ودوری کا لحاظ کرتے ہوئے مختلف عزیزوں کے جذبات کو اس طرح معروضی صورت میں پیش کرنا کہ نفسیاتی اعتبار سے علیحدہ علیحدہ ہر ایک کے تاثرات کی صحیح ترجمانی بھی ہو جائے اس کی بہترین مثال حسب ذیل بندوں میں ملاحظہ کیجیے۔

---

[1] مراثی میر ضمیر ماخوذ از اردو مرثیے کی روایت صفحہ ۲۹۸

گل ریاض حسن رن میں جب بنا دولہا — ادب سے شاہ کی تسلیم کو جھکا دولہا
پکارے شاہ سلامت رہے سدا دولہا — دلہن ہے غیرت خورشید مہ لقا دولہا
بہاری سہرے کی لڑیوں کے ماں نثار ہوئی
اجل پہناتے ہی بدّھی گلے کا ہار ہوئی

بلائیں ساس نے لیں اٹھ کے سالیاں ہوئیں نثار — پکاریں پھوپھیاں بر آئی ہمارے دل کی مراد
صدائے فاطمہ آئی بنے مبارکباد — چچا کے سائے میں پھولو پھلو رہو آباد
یہی جہاں میں مرا ایک نور عین تو ہے
حسن نہیں ترے سر پر مگر حسین تو ہے[1]

ان بندوں کا ایک ایک لفظ ثقافتی اقدار کے لحاظ سے بڑی اہمیت کا حامل ہے مثلاً دولہا کا اپنے خسر کو انتہائی مودبانہ انداز میں جھک کر تسلیم کرنا، خسر کا اپنے داماد کو اس طرح دعا دینا کہ جس میں دلہن بھی شریک ہو، بہاری سہرا جو قدیم ہندستانی تہذیب میں مخصوص سہرا ہوتا تھا، بدّھی جو اب بھی بعض مقامات پر دولہا کے گلے میں دولہا بناتے ہوئے ڈالی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ساس کو اپنے داماد کے آنے سے اور سالیوں کو اپنے بہنوئی سے ہندستانی معاشرہ میں جو فرحت وشادمانی ہوتی ہے اور اعزا میں پھوپھیوں اور دادی، دادا وغیرہ کو جو فطری مسرت ہوسکتی ہے ان تمام جذبات کی ترجمانی ان کے مقام کا لحاظ کرتے ہوئے پوری طرح کرنا شاعر کی فنکارانہ صلاحیتوں کا ثبوت فراہم کرتی ہے جو مذکورہ بندوں میں بدرجۂ اتم ملتی ہے۔

اس کلام کے سلسلہ میں یہ تو حتمی تحقیق نہیں ہوسکی کہ یہ کس فنکار کا فکری نتیجہ ہے اس لیے کہ صرف یہی دو بند امروہہ کے ایک قدیم بستے سے دستیاب ہوسکے ہیں تاہم زبان و بیان کے انداز اور فکری اسلوب کے پیش نظر انھیں دبیر کی طرف منسوب کیا جاسکتا ہے۔

میر انیس کی شخصیت اردو مرثیے کی تاریخ میں کسی تصنیف کے اس اہم باب کی

---

[1] ماخوذ از بستہ مراثی مسماۃ مجتبائی خاتون امروہہ

حیثیت رکھتی ہے جسے اس تصنیف کی روح یا خلاصہ سمجھا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انیس کے تمام ہم عصر مرثیہ نگاروں نے اردو مرثیے کے فروغ اور ارتقا میں قابل قدر خدمات انجام دی ہیں لیکن انیس نے واقعات کربلا کی روشنی میں عام زندگی اور سماج کے مختلف پہلوؤں کا باقاعدہ جائزہ لے کر اردو مرثیے کو زندگی سے اس طرح ہم آہنگ کر دیا ہے کہ دنیا بھر کے انسانوں کے لیے عام طور پر اور ہندستانی سماج کے لیے خصوصیت کے ساتھ کربلا کی روشنی میں عام زندگی اور سماج کے مختلف پہلوؤں کا باقاعدہ جائزہ لے کر اردو مرثیے کو زندگی سے اس طرح ہم آہنگ کر دیا ہے کہ دنیا بھر کے انسانوں کے لیے عام طور پر اور ہندستانی سماج کے لیے خصوصیت کے ساتھ کربلا کا یہ دلدوز سانحہ خیر و شر کی ایک عظیم علامت سمجھا جانے لگا ہے۔ انیس کی یہ اہم خدمت اردو مرثیے کی تاریخ میں ایک ناقابلِ فراموش حقیقت سمجھی جاتی رہے گی۔

اردو مرثیے میں ہندستانی تہذیب و ثقافت کی عکاسی اگرچہ انیس سے پیشتر بھی بکثرت کی جاتی رہی ہے لیکن انیس نے اردو مرثیے کو خاص طور سے ہندستان کے ثقافتی رنگ میں رنگ کر واقعات کربلا کی فطری اجنبیت کو اس طرح اپنائیت میں بدل دیا ہے کہ یہ واقعات سرزمینِ عرب سے متعلق ہوتے ہوئے بھی خالص ہندستانی سرزمین کے معلوم ہونے لگتے ہیں۔

انیس نے اپنے عہد کے ہندستانی سماج خاص طور سے لکھنوی ماحول کی عکاسی ایسے دل پذیر اور فطری پیرائیہ بیان میں کی ہے جس کے ذریعہ ہندستانی آداب و اخلاق، رسوم و روایات، عام ثقافتی اقدار اور عصری ماحول کی جیتی جاگتی تصویریں سامنے آجاتی ہیں جس کے سبب عام اذہان کو واقعاتِ کربلا سے ایک خاص قسم کا فطری لگاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔

جس طرح دوسرے مرثیہ نگار جناب قاسم کی شادی کی تفصیلات کو اپنے مراثی کا موضوع بناتے رہے ہیں اسی طرح انیس نے بھی بطور خاص اس شادی کے تاثراتی پہلو کو محسوس کیا ہے۔ جس میں انھوں نے عام نفسیات اور مختلف کرداروں کے معیار و مقام کو ملحوظ رکھتے

ہوئے تہذیبی و ثقافتی اقدار کی ترجمانی انتہائی موثر پیرایہ بیان میں کی ہے مثلاً جناب زینب اپنی بھابی کو بھتیجے کے رشتہ کی مبارکباد دیتے ہوئے اس طرح دعائیہ کلمات زبان پر جاری کرتی ہیں!

مہندی تمہارا لال ملے ہاتھ پاؤں میں　　لاؤ دلہن کو بیاہ کے تاروں کی چھاؤں میں

یا شادی کے بعد اپنی بھتیج بہو کو جو بھتیجی بھی ہے دعا دیتی ہوئی اس طرح والہانہ انداز میں پیار کرتی ہیں!

سر کو لگا کے چھاتی سے زینب نے یہ کہا　　تو اپنی مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہے سدا

اس کے علاوہ میر انیس نے ایک مرثیے کا آغاز ہی جناب قاسم کی رخصت سے کیا ہے جس میں جناب قاسم کو اپنی ماں، بہنوں، پھوپھیوں اور دیگر اہلِ حرم سے وداع ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس المناک ماحول کی منظر نگاری انیس نے خالص ہندستانی زبان اور خصوصیت سے عورتوں کے لب ولہجہ میں اس طرح کی ہے جس کا اثر ہر سننے اور پڑھنے والے کے دل کو متاثر کیے بغیر نہیں چھوڑتا۔ ملاحظہ ہو!

خیمے سے جبکہ رن کو چلا دلبر حسن　　برہم ہوئی وہ بزم وہ صحبت وہ انجمن
غل تھا کہ رانڈ ہوئی ہے اک رات کی دلہن　　اس وقت سب سے دولہا کی ماں کا تھا یہ سخن
جاتی ہے اب، برات مرے نونہال کی
رخصت ہے بی بیوں زن بیوہ کے لال کی

جاتا ہے سر کٹانے کو ان میں وہ رشکِ ماہ　　لو دودھ میں نے بخش دیا سب ہیں گواہ
دنیا میں یادگار رہا حشر تک یہ بیاہ　　دو رانڈیں ایک جا ہوں یہ ہے مرضیِ الٰہ
سمجھے نہ اب کوئی کہ دلہن کی عزیز ہوں
کل تک تو تھی میں ساس اب اس کی کنیز ہوں[۱]

اردو شاعری میں جذبات نگاری کو بھی انیس نے ایسا آہنگ اور ایسا لب ولہجہ عطا کیا ہے جو انیس سے پیشتر اردو شاعری میں کہیں نظر نہیں آتا۔ مختلف کرداروں کے مختلف النوع

۱۔ مراثی انیس

جذبات کو ہر ایک کے مقام اور اس کی نفسیات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے نظم کرنا یہ صرف انیس ہی کا حصّہ ہے۔ انیس کے یہاں زندگی کے مختلف موضوعات کے ذیل میں جذبات نگاری اس کثرت سے پائی جاتی ہے جس کی تفصیلات کے بیان میں بہت کچھ لکھا جاچکا ہے اور آئندہ بھی لکھا جاتا رہے گا۔ یہاں مذکورہ موضوع کے ذیل میں چند بند پیش کیے جارہے ہیں۔

چلائی رو کے زوجۂ عباس نوجواں ۔۔۔ یارب ہے تو یتیم حسن کا نگہباں
سن کر یہ غش دلہن کے بھی آنسو ہوئے رواں ۔۔۔ لے کر بلائیں ساس پکاری کہ میری جاں
خالق کرے گا رحم نہ آہ و بکا کرو
دولہا پہ آبنی ہے ہیں صدقے دعا کرو

کربلا کے ایسے قیامت خیز ماحول اور ہجوم مصائب میں ہندستانی عورت کی نفسیات کے مطابق ایک رات کی نئی نویلی دلہن کے دل میں جو جذباتی طوفان اور اسی کے ساتھ جو مختلف قسم کے وسوسے پیدا ہونا چاہئیں جنھیں دلہن اپنی شرم وحیا کی وجہ سے ظاہر بھی نہ کرسکتی ہو اس پوری نفسیاتی کیفیت کی ترجمانی انیس نے خالص ہندستانی دلہن کی زبانی اس طرح کی ہے۔

یارب دلہن بنے مجھے گزری ہے ایک شب ۔۔۔ دولہا جو مرگیا تو مجھے کیا کہیں گے سب
اب تک تو شرم سے نہ ہلائے تھے میں نے لب ۔۔۔ پر کیا کروں کہ اب ہے مری جان کو تعب
شبّر کے آفتاب کا وقتِ غروب ہے
دولہا سے پہلے مجھ کو اٹھائے تو خوب ہے

سہرے کے پھول بھی ابھی سوکھے نہیں ہیں آہ ۔۔۔ جو آگیا پیام رنڈاپے کا یا الٰہ
یہ عقد تھا کہ موت کی ماتم تھا یہ کہ بیاہ ۔۔۔ بعد ان کے ہوگا خلق میں کیونکر مرا نباہ
اٹھوں جہاں سے دلبرِ شبّر کے سامنے
عورت کی موت خوب ہے شوہر کے سامنے

انیس جناب قاسم ذکی کی شہادت بیان کرتے ہوئے بھی خالص ہندستانی تہذیب وثقافت اور رسوم وروایات کا بطورِ خاص لحاظ رکھتے ہیں مثلاً:

کٹ کے چہرے پہ ہر اک پیچ عمامے کا گرا
خوں میں تر ہو گیا مقیش کا سہرا سارا
جوں کتاں ٹکڑے ہوئی تیغ سے اس کی مہ قبا
تن جدا زخمی ہوا کنگنا بندھا ہاتھ جدا
دولہا کی لاش آتی ہے سہرے کو توڑ دو
مسند الٹ دو حجرے کے پردے کو چھوڑ دو
یہ کہہ کے سو چنے لگی سہرا وہ سوگوار
افشاں چھڑا کے خاک ملی منہ پہ چند بار[1]

جیسا کہ ابتدا میں بیان کیا جا چکا ہے کہ اردو مرثیے میں بنیادی طور پر تصادم خیر و شر کی صورت میں عام طور پر اخلاق انسانی کی اعلیٰ و ادنیٰ دونوں قسم کی اقدار کو موضوع بنا کر دنیائے انسانیت کو انسانیت کی حقیقی اقدار سے روشناس کرانے کی مسلسل کوشش کی جاتی رہی ہے جس میں ہندستانی سماج کو متاثر کرنے کے لیے اردو مرثیہ نگاروں نے خاص طور سے ملکی تہذیب و ثقافت اور مقامی رسوم و روایات کی روشنی میں واقعات کربلا کی ترجمانی کر کے ہندستانی تہذیب و ثقافت کو آفاقی اقدار کا حامل بناتے ہوئے ملکی معاشرہ کو بلند سے بلند تر بنانے کی کوشش کی ہے چنانچہ انسانیت کے پست و بلند دونوں قسم کے کردار مثلاً ضمیر فروشی، چاپلوسی، خوشامد، ابن الوقتی، غرور و تکبر، عیاری و مکاری اور احسان فراموشی وغیرہ انسانیت کے جو بدترین خصائل تصور کیے جاتے ہیں اور اعلیٰ ترین صفات خودداری، احساس خودی، عزت نفس، ہمت و استقلال، استحکام عزم، طرفداری حق، پاس صداقت، ایفائے عہد، ایثار پیشگی، صبر و تحمل، عفو و درگزر، صلح جوئی اور اتمام حجت وغیرہ کو انتہائی اہتمام کے ساتھ پیش کیا جاتا رہا ہے۔ جن کا تقابلی مطالعہ انسانی اقدار کو اعلیٰ و ارفع بنانے میں بڑی حد تک موثر ثابت ہوتا ہے اور انھیں اعلیٰ اور ادنیٰ صفات کو تمام اردو مرثیہ نگار ابتدا ہی سے واقعات کربلا کے ذیل میں تصادم خیر و شر کی صورت میں پیش کرتے رہے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ ابتدائی عہد میں اردو مرثیہ اپنی بنیادی نوعیت اور مقصدیت

---

[1] مراثی میر انیس

کے اعتبار سے بظاہر انسانیت کے اعلیٰ سماج اور تہذیبی و ثقافتی اقدار کا ترجمان کبھی نہیں ٹھیرایا گیا اور نہ ہی اس وقت زندگی کے اس اہم پہلو کی اہمیت و افادیت اس عہد کے مرثیہ نگاروں کے پیش نظر تھی اس لیے کہ اس وقت یقیناً مرثیے کا بنیادی مقصد صرف امام حسین کی مظلومیت اور ان کے رفقا کے مصائب کو یاد کر کے خود بھی رونا اور دوسروں کے لیے رونے کا موقعہ فراہم کرنا سمجھا جاتا تھا لیکن مرثیہ گوئی کی اس بنیادی مقصدیت کو پورا کرنے کے لیے اس حقیقت واقعہ کا بیان کرنا جو کربلا کی دلدوز داستان میں مضمر ہے بہ حال ناگزیر تھا جس میں ایک طرف انسانیت ظلم و ستم، جبر و تشدد اور بہیمت و بربریت کے بدترین نمونوں کی صورت میں نظر آرہی تھی اور دوسری طرف اس کے مقابلہ میں مظلومیت، صبر و تحمل، ایثار پیشگی اور غم خوری جیسی انسانیت کی اعلیٰ ترین صفات کے ذریعہ اس ننگ انسانیت کردار کا جواب دیا جارہا تھا جس کے اظہار سے غیر ارادی طور پر تصادم خیر و شر کی صورت میں وہ لازمی نتیجہ برآمد ہوتا ہے جو براہ راست انسانیت کی عظمت اور تہذیب و ثقافت کی بلند اقدار کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس طرح یہ کہنا کسی طرح بیجا نہ ہوگا کہ ابتدا ہی سے اردو مراثی میں کربلا کے واقعات کو تصادم خیر و شر کی صورت میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔ جن میں محمد قلی قطب شاہ، مرزا، ہاشم علی ہاشم اور درگاہ قلی خاں دکنی شعرا میں خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ چنانچہ محمد قلی قطب شاہ کے یہاں بیان مصائب کے ذیل میں تصادم خیر و شر کے نقوش اس طرح اُبھرتے ہیں:

وہ نور دیدے بی بی کے آخر دیکھو کیوں دکھ دکھے
لہو میں لڑے پیاسے بھکے دیکھو یہ خواری وائے وائے

یک پوت کو دیتے زہر یک پوت پر کھینچے خنجر
کافر کیسے کیسے قہر یو زخم کاری وائے وائے [۱]

مرزا کی شخصیت دکنی مرثیہ نگاروں میں اپنا مخصوص مقام رکھتی ہے انھوں نے بکثرت

---

[۱] مراثی قلی قطب شاہ ماخوذ اردو مرثیے کی روایت صفحہ ۵۳

مراثی لکھے ہیں جن میں اس تصادم کی مختلف تصویریں پیش کی گئی ہیں بطور نمونہ چند شعر ملاحظہ ہوں!

عزیزاں درد و غم یوں تھا — دلاسا ہور کرم یوں تھا
صبوری پہ قدم یوں تھا — کرو زاری مسلماناں
اس گل باغ نبی پر گرد سب نیزیاں سو بھار
یوں رہے اور ظالماں جیوں گل کوں ہے جو گرد خار[1]

دکنی مرثیہ نگاروں میں تیسرا قابلِ ذکر نام ہاشم علی ہاشم کا ہے جس نے اردو مرثیے کے ارتقا میں قابلِ قدر خدمات انجام دی ہیں۔ ہاشم علی ہاشم نے کربلا کی دلدوز داستان کی ترجمانی اس طرح کی ہے۔

گلشن آں عبا لوٹا گیا! — خاک اڑتی ہے خیاباں یا رسول
آج گزرا فاطمہ کا نور چشم — وہ عزیزاں شاہ مرداں یا رسول
اس گلے پیاسے او پر خنجر چلا — رن میں بہتیں خوں کی ندیاں یا رسول
بے پدر روتی سکینہ زار زار — پھرتی حیراں جوں یتیماں یا رسول[2]

درگاہ قلی خاں کے عہد میں دکنی مرثیے کی زبان اور انداز و اسلوب میں کافی نکھار پیدا ہو چکا تھا انھوں نے واقعات کربلا کی ترجمانی اپنے مراثی میں اس طرح کی ہے۔

ہے آج کربلا کا بیاباں لہو لہو — صحرائے دلفگار کا داماں لہو لہو
ہے دشت و کوہ و جنگل و میداں لہو لہو — وہ رزم گاہ شاہ شہیداں لہو لہو
خنجر کی دھار حلق پہ پیاسے کے جب چلی — دا حسرتا ہوا لب و دنداں لہو لہو[3]

اردو مرثیے کے بنیادی موضوع تصادم خیر و شر کی توضیحات کا سلسلہ اگر دہلوی مرثیہ گوئی

---

[1] ماخوذ از اردو مرثیے کی روایت ص ۶۰، ۶۴
[2] ، ، ، ص ۸۱
[3] ، ، ، ص ۹۲

سے پیشتر ہی شروع ہو چکا تھا جس میں مرزا ہاشم اور درگاہ قلی خاں کی خدمات اردو مرثیے کے ارتقا کے سلسلہ میں یقیناً قابلِ قدر ہیں لیکن مختلف نئے معانی و مطالب اور موضوعات و مضامین کی وسعت کے اعتبار سے اردو مرثیے کو جو ترقی حاصل ہوئی ہے وہ صرف دہلوی مرثیہ نگاروں کی کاوش کا نتیجہ ہے جن میں مسکین، فضلی، محب، سودا اور میر کی خدمات عام طور پر اور میر خلیق و میر ضمیر کی نو بہ نو ایجادات خصوصیت کے ساتھ اردو مرثیے کی تاریخ میں ہمیشہ گرانقدر حیثیت کی حامل رہیں گی۔

میر ضمیر وہ پہلے فنکار ہیں جنھوں نے باقاعدہ اردو مرثیے کے معینہ موضوع کے ضمنی عناصر یعنی چہرا، سراپا، رخصت، رجز، مکالمہ، جنگ اور شہادت وغیرہ جیسے اجزائے مرثیہ سے اردو مرثیے کو آراستہ کیا جنھیں موضوع (تصادم خیر و شر) کی معروضی صورت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے چنانچہ میر ضمیر نے مرثیے کے معینہ موضوع کی معروضی صورت میں مرثیے کا چہرا نظم کرتے ہوئے امام حسین کے لشکر میں صف بندی کی منظر نگاری اس طرح کی ہے۔

مرنے پہ کمر باندھی جو شہ کے رفقا نے — مجرے کو مراتب بہ مراتب لگے آنے
فردوس کی دی خوش خبری پیک قضا نے — شبیر لگے ان کے پرے آپ جمانے

اس وقت نصیب اجل ان سب کو پکارا
شبیر کے کام آؤ خوشا حال تمہارا[1]

میر خلیق نے مرثیے کے چہرے میں دونوں لشکروں کی صف آرائی کا نقشہ کھینچتے ہوئے تصادم خیر و شر کے معروضی پہلوؤں کو یوں پیش کیا ہے:

صف بندھ چکی میدان میں جب فوج ستم کی — اور طبل بجے تیغ ہر اک برق سے چمکی
قاسم نے بڑھا گھوڑے کو شمشیر علم کی — اعدائے ہراساں ہو یہ تقریر بہم کی

کس درجہ بہادر ہے ید اللہ کا پوتا
کس شان سے آیا ہے اسد اللہ کا پوتا[2]

---

[1] ماخوذ: از اردو مرثیے کی روایت ص ۳۹۳
[2] " " " " ص ۲۰۶

یہی وہ اساتذۂ فن تھے جن کے فنی شعور کے ذریعہ لکھنوی مرثیہ نگاری کے اس دور کا آغاز ہوتا ہے جسے اردو شاعری کی تاریخ میں مرثیے کے دورِ تعمیر سے تعبیر کیا جاتا ہے جس کی معراجِ ارتقا انیس و دبیر کے فن پر ہو جاتی ہے۔ ضمیر و خلیق کے بعد تمام لکھنوی مرثیہ نگاروں نے انھیں کی ایجادات کو اپناتے ہوئے اردو مرثیہ نگاری میں اپنے علمی و فنی صلاحیتوں کے جوہر دکھائے ہیں جن میں چھنو لال دلگیر اور مرزا فصیح کی شخصیات بہر طور اہمیت کی حامل ہیں۔

چھنولال دلگیر کا نام اردو مرثیے کی تاریخ میں مکمّل ایک باب کی حیثیت رکھتا ہے۔ انھوں نے بکثرت مراثی لکھے ہیں جن میں واقعاتِ کربلا کو مختلف صورتوں سے پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مرثیے کے مروجہ موضوعات میں سے شاید ہی کوئی موضوع ایسا رہ گیا ہو جس میں دلگیر نے طبع آزمائی نہ کی ہو۔ اپنے عہد کے دوسرے شعرا کی طرح انھوں نے بھی اپنے مراثی کے چہرے اور تشبیب کے نظم کرنے میں بڑے اہتمام سے کام لیا ہے۔ جس سے دلگیر کے کمالِ فن کا اندازہ ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو!

پنجۂ غم نے کیا چاک گریبانِ سحر　　پڑ گیا رات کے رخسار پہ دامانِ سحر
مثلِ خوں جائے شفق دیدۂ گریانِ سحر　　سحرِ حشر کے مانند تھا عنوانِ سحر
ہوا مشغول عمر جنگ کی تیاری میں
شہ کو تشویش تھی تجویزِ علمداری میں [1]

مرزا فصیح کا شمار بھی اپنے عہد کے لکھنوی مرثیہ نگاروں کی صفِ اوّل میں کیا جاتا ہے انھوں نے بھی اپنے ہمعصروں کی طرح مرثیے کو گوناگوں مضامین سے نوازا ہے۔ چنانچہ فصیح نے جنابِ عباس کی شان میں مرثیے کا آغاز کرتے ہوئے اپنی مضمون نویسی کے جوہر اس طرح دکھائے ہیں:

---

[1] اردو مرثیے کی روایت ص ۲۲۸

جب مشک بھر کے نہر سے عباس غازی گھر چلے　　اک جام کوثر بھر لیا اور خلد سے حیدر چلے
ہمراہ پیغمبر چلے حمزہ چلے جعفر چلے　　میداں کا راستہ روکنے کفار کے لشکر چلے
آئی گھٹا سی فوج کیں کالے علم کھولے ہوئے
عباس پہنچا شیر سا تیغ دو دم تولے ہوئے

فصیح نے مذکورہ بند میں جناب عباس کی بہادری کا ذکر نہ کرتے ہوئے نہر فرات پر ان کا قبضہ دکھا کر ان کی اس شجاعت و بہادری کا مکمل ثبوت فراہم کر دیا ہے جسے دیکھ کر حضرت علی فرطِ خوشی میں اپنے فرزند کو بطور انعام ایک جام کوثر دینے کے لیے کربلا کی طرف چلتے ہیں۔ شاعر نے "جام کوثر" کی رعایت سے جناب عباس کی تشنگی کا اظہار کرتے ہوئے ان کی شہادت کی طرف بھی نہایت لطیف اشاریت کے ذریعہ اپنی فنکاری کا ثبوت فراہم کیا ہے۔

اردو مرثیے کی تاریخ ارتقا میں اگر میر انیس کے ساتھ مرزا دبیر کا تذکرہ نہ کیا جائے تو تاریخ مرثیہ ہمیشہ ادھوری سمجھی جاتی رہے گی۔ حقیقتاً اس سلسلہ میں میر انیس کے کمال فن پر اظہار خیال کے ساتھ مرزا دبیر کی خدمات کا اعتراف نہ کرنا مرزا دبیر ہی کے ساتھ نہیں بلکہ تاریخ مرثیہ کے ساتھ ظلم کے مترادف ہے۔ اردو مرثیے کو معراج کمال تک پہنچانے میں ان دونوں فنکاروں کی فنی خدمات کو مساوی حیثیت حاصل ہے، انیس و دبیر دونوں کی ملی جلی اور مشترکہ خدمات ہی کی بدولت دنیائے ادب میں اردو مرثیے کو آفاقی حیثیت حاصل ہوئی ہے۔ ان دونوں فنکاروں نے اپنے پیش رو اساتذہ میر ضمیر و میر خلیق کے ایجاد کردہ معروضی عناصر کو اپنی جدت فکر اور مضمون آفرینی کے ذریعہ باقاعدہ موضوعی شکل میں تبدیل کر کے عام اخلاقی اور سماجی اقدار کے کچھ نئے گوشوں کو اس طرح معروضی صورت میں پیش کیا ہے کہ جس کے بعد اردو شاعری میں عام طور پر ان اساتذہ کا فنی ریاض ایک قابلِ تقلید نمونہ سمجھا جانے لگا ہے چنانچہ عصر عاشور جب امام حسین تن تنہا رہ گئے اور اور رخصت آخر کے لیے خیمہ میں آئے ہیں تو قیامت خیز ماحول کی منظر نگاری کرتے ہوئے دبیر نے "رخصت" کو جسے شعرا اب تک معروضی حیثیت میں پیش کرتے رہے تھے موضوعی صورت میں تبدیل کر کے امام کی تنہائی، بیکسی اور مظلومیت کی کیفیات کو معروضی

حیثیت دے کر انتہائی دلدوز پیرائیہ بیان میں اس طرح نظم کیا ہے:

حسین جبکہ چلے بعد دوپہر رن کو　　نہ تھا تو کوئی جو کہ تھامے رکاب توسن کو
سکینہ پکڑے کھڑی تھیں قبا کے دامن کو　　حسین چپکے کھڑے تھے جھکائے گردن کو
نہ آسرا تھا کوئی شاہ کربلائی کو
فقط بہن نے کیا تھا سوار بھائی کو

انیس نے بھی اپنے پیشروؤں کے بنائے ہوئے راستوں کو اپناتے ہوئے اردو مرثیے کو قابلِ قدر اضافوں سے نوازا ہے۔ انیس کے عہد تک مرثیے کے جن اجزا کو معروضی صورت میں پیش کیا جاتا رہا ہے انیس نے ان اجزائے مرثیہ کو اپنے مراثی میں موضوعات کی شکل دے کر زندگی اور سماج کے عام جزئیات کو اس عنوان سے معروضی صورت میں پیش کیا ہے کہ جس عظیم تحریک کے زیر اثر اردو مرثیہ عام اقدار حیات سے اس طرح ہم آہنگ ہو گیا کہ زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جسے آج مرثیے میں نہ پیش کیا جا رہا ہو۔ مثلاً "رخصت" جسے اساتذہ مرثیے کے مخصوص و معینہ موضوع تصادم خیر و شر کی معروضی صورت میں پیش کرتے رہے ہیں انیس نے اسے معروضی صورت کے بجائے موضوعی شکل دے کر ایسے غم ناک ماحول میں رخصت کے جو فطری اثرات عام زندگی پر مرتب ہو سکتے ہیں ان[1] اس موضوع کی معروضی شکل دے کر رخصت کے تاثرات کو دوچند کر دیا ہے جس کی مقبولیت کے ثبوت کے لیے چکبست کا وہ مسدس کافی ہے جو رام چندر جی کے بن باس کے سلسلے میں انیس کی تقلید کرتے ہوئے نظم کیا گیا ہے۔ بطور نمونہ یہاں کلام انیس نے چند بند پیش کئے جا رہے ہیں۔

فرزند پیمبر کا مدینہ سے سفر ہے　　سادات کی بستی کے اجڑنے کی خبر ہے
در پیش ہے وہ غم کہ جہاں زیر و زبر ہے　　گل چاک گریباں ہیں صبا خاک بسر ہے
گل رو صفت غنچہ کمر بستہ کھڑے ہیں
سب ایک جگہ صورت گلدستہ کھڑے ہیں

---

[1] مراثی انیس ماخوذ از بستۂ مراثی مسماۃ مجتبائی خاتون امروہہ

آراستہ ہیں بہر سفر سرو قبا پوش عمامے سروں پر ہیں عبائیں بسر دوش
یاران وطن ہوتے ہیں آپس میں ہم آغوش حیراں کوئی تصویر کی صورت کوئی خاموش
منہ ملتا ہے رو کر کوئی سرور کے قدم پر
گر پڑتا ہے کوئی علی اکبر کے قدم پر

عورات محلہ چلی آتی ہیں بصد غم کہتی ہیں یہ دن رحلت زہرا سے نہیں کم
پرسے طرح رونے کا غم ہوتا ہے ہر دم فرش اٹھتا ہے بچھتی ہے گویا صف ماتم
غل ہوتا ہے ہر سمت جدا ہوتی ہے زینب
ہر اک کے گلے ملتی ہے اور روتی ہے زینب

مندرجہ بالا بندوں میں انیس نے رخصت کی عام فطری کیفیات کی ترجمانی کرتے ہوئے آمادۂ سفر افراد کی تیاری، دوست احباب سے وداع ہونے کا انداز، اعزا پر غم جدائی کے تاثرات اور وقت رخصت پڑوسی عورتوں کا تصویر غم بن کر رخصت کرنے کے لیے آنا ان تمام کیفیات کی منظر نگاری خالص فطری مقتضیات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اس طرح کی ہے جس کا اثر ہر دل کو برمائے بغیر نہیں چھوڑتا۔ انیس کا یہی وہ کمال ہے جس نے انھیں تمام مرثیہ نگاروں میں ممتاز قرار دیا ہے۔

اردو مرثیہ میں مکالمہ نگاری کا رواج بھی انیس سے بیشتر کافی موثر و مقبول پیرایۂ بیان میں ملتا ہے لیکن مکالمہ نگاری کی وہ حقیقی افادیت جو انیس نے برکھی ہے اس کا احساس کسی کے یہاں نہیں ملتا۔ انیس مکالمہ نگاری میں بھی زندگی اور سماج کی اقدار کو فراموش نہیں کرتے۔ حقیقت یہ ہے کہ مکالمہ نگاری ہو یا جذبات نگاری، رخصت ہو یا رجز، جنگ ہو یا شہادت ہر مقام پر حیاتِ انسانی کی اہمیت انیس کے ذہن و فکر پر حاوی نظر آتی ہے۔ چنانچہ جناب حر اور عمر سعد کی گفتگو میں ان مذہبی اور سماجی اقدار کو معروضی صورت میں پیش کیا گیا ہے جن میں انسانیت کی عظمت مضمر ہے یعنی انسانیت کی اعلیٰ صفات

لہ مراثی انیس ماخوذ از بستۂ مراثی مسماۃ مجتبائی خاتون امروہہ

جیسے خودداری، پاسِ صداقت، طرفداریٔ حق، عظمتِ کردار، احساسِ ظلم وغیرہ جنابِ حر کے پیکر ہیں اور ادنیٰ صفات ضمیر فروشی، خود غرضی، خوشامد، چاپلوسی، مکاری و عیاری اور ابن الوقتی کے واضح نقوش عمر سعد کی صورت میں سامنے آجاتے ہیں۔ مثلاً عمر سعد کی حر سے گفتگو کا آغاز اس طرح کیا گیا ہے:

حر سے گھبرا کے یہ بولا عمر سعد شریر ۔۔۔ یہ تو ہے صاف طرفداری شہ کی تقریر
اپنے حاکم کا نہ کچھ ذکر نہ تعریف امیر ۔۔۔ اللہ اللہ یہ اوصاف یہ مدح شبیر
سن چکا ہوں کہ ہے مضطر تو کئی راتوں سے
الفت شاہ ٹپکتی ہے تری باتوں سے

نہ وہ آنکھیں نہ وہ چتون نہ وہ تیور نہ مزاج ۔۔۔ سیدھی باتوں میں بگڑنا یہ نیا طور ہے آج
تخت بخشا ہے محمد کے نواسے نے کہ آج ۔۔۔ جن کو سمجھا ہے غنی دل میں وہ خود ہیں محتاج
کونسا باغ تجھے شاہ نے دکھلایا ہے
کہیں کوثر کے تو چھینٹوں میں نہیں آیا ہے

عمر سعد کے جواب میں انیس نے حر کی جو تقریر نظم کی ہے اس میں انسانیت کی اعلیٰ اقدار کی عظمت و برتری کو اس طرح ثابت کر دیا ہے جس سے ظلم کی شکست خوردگی اور مظلومیت کی فتح ثابت ہوتے ہوئے انسانیت کے گھنونے کردار سے خود بخود نفرت اور اعلیٰ اقدار سے فطرتاً رغبت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو!

حر پکارا کہ زباں بند کر اور ناہنجار ۔۔۔ قابل لعن ہے تو اور وہ تیرا سردار
ابن زہرا ہے جگر بند رسول مختار ۔۔۔ میرا کیا منہ جو کروں مدح امام ابرار
اک زمانہ صفت آل عبا کرتا ہے
آپ قرآں میں خدا ان کی ثنا کرتا ہے

حر کی اس جوابی تقریر میں انیس نے حر کا جو لب و لہجہ اور تیور متعین کیا ہے

لہ از مراثی میر انیس ماخوذ از انیس شخصیت اور فن مصنفہ ڈاکٹر فضل امام

اس سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ حر انسانیت کی تمام اعلیٰ اقدار پر پوری طرح فائز ہیں اور طرفداری حق و پاسِ صداقت کے جذبہ سے سرشار ہو کر بے جھجک عمر سعد سے کہتے ہیں کہ :

ہاں سوئے ابن شہنشاہ عرب جاتا ہوں
لے ستمگر جو نہ جاتا تھا تو اب جاتا ہوں

انیس نے مکالمہ نگاری میں زندگی کے مختلف اقدار کی عکاسی کرتے ہوئے حفظ مراتب اور آداب و اخلاق کا بھی خاص طور سے خیال رکھا ہے اور یہی انیس کی مکالمہ نگاری کا وہ اہم عنصر ہے جس نے انھیں اردو مرثیہ نگاروں میں ممتاز مقام سے نوازا ہے۔ جیسا کہ جناب زینب اور ان کے بیٹوں کے درمیان گفتگو میں ماں، بیٹوں، ماموں، بھانجوں اور مقتدی و مقتدی کے درمیان حد ادب برقرار رکھتے ہوئے ان تمام فطری مقتضیات و لوازم کو پیش نظر رکھا گیا ہے جو ہے جو دنیا کے ہر اعلیٰ سماج میں انسانیت کی عظیم اقدار سے معنون کیے جاتے ہیں چنانچہ عون و محمد کے دلوں میں علمداری لشکر کی تمنا جب کروٹیں لینے لگتی ہے تو بےچین ہو کر بھانجے ماموں کے پاس آکر پاس ادب میں خاموش علم کے نیچے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ دل کی بے چینی اظہار تمنا کے لیے مجبور کرتی ہے لیکن ماموں کا ادب و احترام زبان نہیں کھولنے دیتا اور بزبان بے زبانی اپنی آرزو کا اظہار کرتے ہیں اس پوری کیفیت کی تصویر ان الفاظ میں پیش کی ہے۔

تیغیں کمر میں دوش پہ شملے پڑے ہوئے
زینب کے لال زیر علم آکھڑے ہوئے

لیکن جب بھانجوں نے یہ سمجھ لیا کہ اب بھی ماموں جان ہماری آرزو کو شرف قبولیت عطا کرنے کے لیے آمادہ نہیں ہیں تو ماموں سے تو کچھ کہنے کی جرأت نہیں کرتے لیکن ماں کی خدمت میں حاضر ہو کر انتہائی مودبانہ انداز میں سرگوشی کرتے ہوئے اس طرح دریافت کرتے ہیں۔

کیا قصد ہے علی ولی کے نشان کا
اماں کسے ملے گا علم ناناجان کا

ماں اپنے فرزندوں کے لب و لہجہ اور انداز گفتگو سے بچوں کے وفور جذبات کا

پوری طرح احساس کر لیتی ہے اور صرف یہ خیال کرتے ہوئے کہ ان کا جذباتی جوش کہیں انھیں خدمات میں زبان کھولنے پر مجبور نہ کرے۔ بچوں کے اس جذباتی جوش کو دبانے کی خاطر تنبیہی لہجہ میں اس طرح جواب دیتی ہیں۔

زینب نے تب کہا کہ تمہیں اس سے کیا ہے کام　　کیا دخل مجھ کو مالک و مختار ہیں امام
دیکھو نہ کیجیو بے ادبانہ کوئی کلام　　بگڑوں گی ہیں جو لوگے علم کا زباں سے نام
لو جاؤ بس کھڑے ہو الگ ہاتھ جوڑ کے
کیوں آئے ہو یہاں علی اکبر کو چھوڑ کے

سرکو، ہٹو، بڑھو نہ کھڑے ہو علم کے پاس　　ایسا نہ ہو کہ دیکھ لیں شاہ فلک اساس
کھوتے ہو اور تم مرے آئے ہوئے حواس　　بس قابلِ قابل نہیں ہے یہ التماس
رونے لگوگے تم جو بُرا یا بھلا کہوں
اس ضد کو بچپنے کے سوا اور کیا کہوں

اس تنبیہی جواب کے اثر سے بیٹوں کے مرجھائے چہروں کو دیکھ کر شفقت مادری جوش کھاتی ہے تو بیٹوں کو سمجھاتے ہوئے اس طرح مطمئن بھی کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔

ان ننھے ننھے ہاتھوں سے اٹھے گا یہ علم　　چھوٹے قدوں میں سب سے سنوں میں سبھی سے کم
نکلے تنوں سے سبط نبی کے قدم بہ دم　　عہدہ یہی ہے بس یہی منصب یہی حشم
رخصت طلب اگر ہو تو یہ میرا کام ہے
ماں صدقے جائے آج تو مرنے میں نام ہے[1]

موضوع کی طوالت کے پیش نظر یہاں صرف چہرا اور مکالمہ نگاری کی توضیحات پر ہی اکتفا کیا جا رہا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ انیس نے ان تمام اجزائے مرثیہ کو جو اساتذہ کے یہاں معروضی حیثیت میں پیش کیے جاتے رہے ہیں باقاعدہ اپنے فکر و فن کا موضوع بنا کر اپنی جدت اور ندرت فکر کے ذریعہ سماجی اقدار کے ان تمام جزئیات کو معروضی صورت میں

---

[1] مراثی انیس

پیش کیا ہے جو زندگی کی عام کیفیات سے متعلق ہو سکتے ہیں۔

انیس کا ایجاد کردہ یہ مخصوص اسلوب اردو شاعری کو زندگی سے ہم آہنگ کرنے میں بڑی حد تک معاون ثابت ہوا ہے۔ انیس کے بعد اردو شاعری میں ان کے ایجاد کردہ انداز و آہنگ کو اس قدر مقبولیت حاصل ہوئی کہ بلا امتیاز ہر دور میں عام طور پر اسے اپنایا جاتا رہا ہے۔ خصوصیت سے انیس کے بعد تمام اردو مرثیہ نگاروں نے انیس کی تقلید و پیروی کرتے ہوئے مرثیہ نگاری کو ارتقا پذیر بناتے ہوئے اردو مرثیے کے کارواں کو ترقی یافتہ جدید سماج سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ جن میں دور حاضر کے مرثیہ نگار خاص طور سے قابلِ ستائش ہیں جو موجودہ سائنسی دور کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو مرثیے میں نت نئے سماجی مسائل اور سیاسی محرکات کو معروضی شکلوں میں پیش کر رہے ہیں اور اپنے ان نئے نئے تجربات کے ذریعہ انیس کی فنی عظمت کو برقرار رکھے ہوئے ہیں!

⁂ ⁂ ⁂

ڈاکٹر سید فضلِ امام

سوزخوانی: روایت اور آداب

ائمہ فن نے فنونِ لطیفہ کی بہت سی اقسام کی ہیں اور آسانی کے لیے دو خانوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک عینی اور دوسرے سماعی۔ عینی میں مصوری، مجسمہ سازی، معماری، رقص، نجاری اور خیاطی وغیرہ کو شامل کیا جاسکتا ہے ــــ اور سماعی میں موسیقی اور شاعری آجاتی ہے۔ موسیقی کا تعلق اصوات سے ہے لہذا اس میں مادی وسائل کی زیادہ ضرورت نہیں رہتی۔ بغیر آلات موسیقی کے بھی موسیقیت پیدا کی جاسکتی ہے اور پیدا کی جاتی ہے۔ شاعری تخیل سے عبارت ہے۔ موسیقی اصوات کے ارتباط سے عالمِ ظہور میں آتی ہے۔ چنانچہ شاعری اور موسیقی نے "سوزخوانی" کو جنم دیا۔ جو نشاطیہ نہ ہو کر المیہ اور حُزنیہ کیفیات کی ترجمان رہی ہے۔

"سوزخواں اور سوز" کے اصطلاحی اور لغوی معنی مختلف فرہنگ اور لغات میں حسب ذیل ہیں:۔

سوز:۔ بالضم بواؤ مجہول وزائے ہوز در آخر بمعنی سوزش و سوزندہ، وامر بسوختن"۔ (آنند راج)

سوز: (اسم مذکر) ..... : وہ قطعہ یا رباعی یا چند اشعار جو مرثیہ خواں، مرثیہ شروع کرتے وقت پڑھتے ہیں۔ نیز مرثیہ خوانی کا ایک طرز ہے ؎

کچھ میں شاعر تو نہیں مُصحفی ہوں مرثیہ خواں
سوز پڑھ پڑھ کے محبّوں کو رُلا جاتا ہوں (مُصحفی)

نوحہ خواں ہے ساز مطرب ہجر میں
راگ مجھ کو مرثیہ کا سوز ہے (ناسخ)

سوز خواں : (ف) اسم مذکر، ایک خاص طرز پر مرثیہ پڑھنے والا۔ (آصفیہ)

سوز خوانی : (أ) اسم مذکر، مرثیہ خوانی ایک طرز خاص کی نوحہ خوانی۔ (آصفیہ)

لوٹ :- (۱) سوز خوانی فارسی ترکیب ضرور ہے لیکن فارسی میں نہیں ملتی۔
(۲) اسم مذکر کتابت کی غلطی ہے۔ اسم مونث ہونا چاہیئے۔
(۳) سوز خوانی کو اُردو ظاہر کیا گیا ہے۔ اسی طرح سوز خواں بھی اُردو ہونا چاہیے

جلال لکھنوی نے "سرمایہ زبان اُردو" میں تحریر کیا ہے :-

سوز :- واؤ مجہول کے ساتھ، مرثیہ خوانی کے آغاز میں جو کچھ سوز خواں پڑھتے ہیں۔ چنانچہ۔

شیخ ناسخ کہتے ہیں :- نوحہ خواں ہے ساز مطرب ہجر ہیں
راگ مجھ کو مرثیہ کا سوز ہے

سوز خواں : ایک قسم کے مرثیہ خواں کو کہتے ہیں کہ تحت اللفظ خواں کی ضد ہوتا ہے اور تحت اللفظ خواں اس مرثیہ خواں سے عبارت ہے جو میز پر بیٹھ کر مرثیہ پڑھتے ہیں۔

"مہذب اللغات" میں درج ذیل تعریف درج ہے :-

سوز : سوز خواں سلام اور مرثیہ سے پہلے جو قطعہ یا رُباعی یا بند مجلس میں پڑھتے ہیں۔
اُردو مُذکر فصیح رائج۔ ناسخ کا وہی شعر درج ہے ؎

نوحہ خواں ہے ساز مطرب ہجر میں
راگ مجھ کو مرثیے کا سوز ہے

سوز خواں : ایک قسم کے مرثیہ خواں کو کہتے ہیں کہ تحت اللفظ خواں کی ضد ہوتا ہے اور تحت اللفظ خواں اس مرثیہ سے عبارت ہے جو میز پر بیٹھ کر بغیر دُھن کے مرثیہ پڑھتے ہیں۔
فارسی ترکیب، مُذکر فصیح رائج۔

قولِ فیصل : دُھن اور لے میں سوز، سلام اور مرثیہ پڑھنے کو مجموعی حیثیت سے سوز خوانی کہتے ہیں۔ جو مونث ہے۔

سوز پڑھنا : سوز خواں کا آغازِ مرثیہ سے پہلے کوئی رباعی یا قطعہ یا کسی مرثیے کا پہلا اور بہ ضرورت دُو بند پڑھنا۔ اُردو صرف، سوز خوانوں کی اصطلاح ہے۔

(مہذب اللغات جلد ہفتم ۷)

مہذب اللغات کے اندراجات میں تضاد واضح ہے۔ ایک اندراج "آصفیہ" سے اور ایک "سرمایہ زبان اُردو" سے ماخوذ ہے۔ لیکن بلا حوالہ ہے۔

اس کے بر خلاف جان پلیٹس نے اپنی مرتبہ لغت میں واضح اشارے کیے ہیں :۔

سوز : A STANZA OF MARSIYA OR ELEGIC POEM

سوز خواں : RECITOR OF AN ELEGY

سوز خوانی : THE RECITEG OF AN ELEGY

A DICTIONERY OF URDU CLASSICAL HINDI AND ENGLISH

EDITED BY JOHN PLATS OXFORD 16TH MAY, 1884

"محمد شاہی دور میں مرثیہ گوئی بھی خاص عام معلوم ہوتی ہے۔ مرثیہ خوانی ایک باقاعدہ فن کی شکل اختیار کر چکی تھی۔ مُلّا علی سودائی (م ۱۱۶۵ھ) محمد شاہ کے درباریوں میں تھے۔ یہ ایرانی موسیقی کے ماہر اور ہندوستانی سنگیت میں دخیل تھے .... پر لطف، میر عبداللہ شیخ سلطان، میر ابو تراب، مرزا ابراہیم، میر درویش حسین، اور جانی حجّام نے محمد شاہ کی دلّی میں اپنی مرثیہ خوانی کی دُھوم مچا رکھی تھی۔ ان کے علاوہ محمد ہاشم فائق، مرثیہ خوانی میں ماہر تھے۔ شہزادہ مرزا غلام حسین انداز کو مرثیہ خوانی کی کامل مشق تھی ...... جان مرزا، تاثیر انفاس سے پتھر کو موم بنا دیتے تھے .... میر حیدری وفا دہ مرثیہ خواں ہیں ... وفا کو موسیقی میں کمال حاصل تھا۔ چونکہ اس زمانے کے شرفا اس فن کو نہیں برتتے تھے۔ اس لیے مرثیہ خوانی میں مظاہرہ فن کرتے تھے۔ تاکہ اتنے وقت تو آئمہ ہُدیٰ کی یاد اور

مقبولانِ بارگاہِ الٰہی کے ذکر میں بسر ہو۔[۱]"

درج بالا بیان سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ مرثیہ خوانی یا سوز خوانی میں موسیقی کو دخل تھا۔ براہِ راست موسیقی کو پیش کرنے میں شرفا کو تامل ہوتا تھا مگر سوز خوانی کے ذریعہ حصول ثواب کا راستہ نکال لیا گیا اور یہ تصور تھا کہ جتنی گھڑی "آئمہ ہدیٰ کی یاد میں بسر ہوں گے اس سے نجات کا سامان فراہم ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ "سوزخوانی" نے مقبولیت حاصل کی۔ عہد فرخ سیر سے لے کر زوالِ سلطنتِ مغلیہ تک دلی میں مرثیہ خوانی کا رواج ملتا ہے مسکین کے مرثیوں کے متعلق قدرت اللہ شوق کا بیان ہے کہ ان کے مرثیے عوام و خواص خوش الحانی سے پڑھا کرتے تھے[۲]۔ خدا بخش موج بے مثل و بے عدیل گانے والے تھے۔ اور اگر بیشتر اقسام سرائیدگی سے ماہر تھے اور گانے پر قدرت رکھتے تھے لیکن قوالی اور مرثیہ خوانی میں مصروف اور انھیں دوام میں اطراف واکناف میں مشہور تھے آواز میں درد اور سرائیدگی میں اثر ایسا تھا کہ پتھر کا دل پانی ہوجاتا تھا۔ یہ اثر فقط مہارت فن کا طفیل نہ تھا بلکہ گدازِ دل اور سوزِ سینہ کے بدولت تھا۔ اور یہ سوز وگداز عارفانِ باکمال کی محبت کیمیا خاصیت سے حاصل ہوا تھا۔"[۳]

مرثیہ خوانی کے ساتھ سوز خوانی کا ہونا ضروری ہے۔ مرثیہ خوانی سے پہلے جو سوز رباعی سلام یا مرثیے کے دو ایک بند پڑھے جاتے ہیں وہ سوز خوانی کے ذیل میں آتے ہیں۔ جس میں موسیقی یا سنگیت کی آمیزش بھی ضروری ہے۔ آواز میں درد اور تاثیر کا ہونا بھی لازمی ہے تاکہ سوز سینہ دل گدازگی پیدا کرسکے۔ دہلوی سوزخوانی کی روایت لکھنؤ تک پہنچی جہاں اس میں کچھ نئے ناز و انداز پیدا کیے گئے۔ چنانچہ مرزا رجب علی بیگ سرور کا بیان بڑی قدر و قیمت کا مالک ہے جو "دربار لکھنؤ" کے تحت رقم طراز ہیں جس سے پتہ چلتا ہے "سوز خوانی"

---

[۱] دہلوی مرثیہ گو، علی جواد زیدی ص ۳۸، ص ۳۷ میں

[۲] طبقاتِ شعرائے ہند ص ۱۹۳ (بحوالہ دہلوی مرثیہ گو ج اول)

[۳] دہلوی مرثیہ گو جلد اول۔ علی جواد زیدی ص ۳۷، ص ۳۸۔

کو ایک "طرزِ نوی" سے آشنا کرانے والوں میں میر علی صاحب سوز خواں تھے۔

"مرثیہ خواں، جناب میر علی صاحب نے وہ طرزِ نو مرثیہ خوانی کا ایجاد کیا کہ چرخ کہن نے مسلم الثبوت اُستاد کیا۔ علم موسیقی میں یہ کمال پہنچایا، اس طرح دُھر پت، خیال، ٹپا گایا اور بنایا، جو کبھی کسی نایک کے وہم و گمان میں نہ آیا تھا۔ ایک رنگین احاطہ کھینچا ہے۔ جو اس میں آیا پھولا پھلا، وہ اُن کا پیرو ہوا اور جس نے ڈھنگ جُدا کیا وہ ٹکسال باہر بدرنگ ہوا۔ اگر تان سین جیتا ہوتا، ان کے نام پر کان پکڑتا، بھیگ مانگ کھاتا مگر نہ گاتا۔"[1]

میر علی صاحب کی سوز خوانی کا ذکر آبِ حیات میں مولانا محمد حسین آزاد نے انشا کے باب میں بڑے دلچسپ انداز میں کیا ہے۔[2] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت تک مرثیہ خوانی اور سوز خوانی میں تفریق نہیں حائل تھی۔ اور اب بھی کوئی زیادہ واضح فرق نہیں ہے۔ بلکہ عام طور پر اصطلاح میں "سوز خواں" کو ہی مرثیہ خواں تسلیم کیا جاتا ہے۔

تاریخ لکھنؤ از زبدۃ العلماء سید آغا مہدی مدظلہ میں درج ہے :-

"لکھنؤ میں میر علی سوز خواں اور سلطان علی خاں، سوز خواں کو بڑی شہرت حاصل تھی یہ میاں دلگیر کے مراثی، سوز میں پڑھتے تھے۔"[3]

جیساکہ میرا خیال ہے کہ ابتدا مرثیہ خوانی اور سوز خوانی میں کوئی زیادہ واضح فرق نہیں تھا۔ درج بالا بیان میر علی سوز خواں اور سلطان علی خاں کا ذکر ہے اور یہ بھی درج ہے کہ وہ میاں دلگیر کے مراثی سوز میں پڑھتے تھے۔ اس ذیل میں شرر کا بیان بھی کارآمد ہے :-

"اصل اور پرانی مرثیہ خوانی، سوز خوانی ہی تھی۔ یعنی مرثیے مجلسوں میں ہمیشہ نغمے کے ساتھ سُنائے جاتے تھے۔"[4]

---

[1] فسانہ عجائب۔ رجب علی بیگ سرور مرتبہ ڈاکٹر سلیمان حسین ص ۵۱، ص ۵۲۔

[2] آبِ حیات۔ آزاد ۔۔۔ ص ۲۷۷، ص ۲۷۹ سنہ ۱۹۸۲ء

[3] تاریخ لکھنؤ۔ از زبدۃ العلماء سید آغا مہدی ص ۱۰۷، اشاعت ستمبر سنہ ۱۹۷۶ء

[4] گزشتہ لکھنؤ۔ شرر۔ ص ۲۴

شرر نے یہ واضح کر دیا ہے کہ اصل اور پرانی مرثیہ خوانی، سوز خوانی سے عبارت تھی۔ اس لیے اس کی روایت کا آغاز جنوبی ہند سے ہوتا ہے جس میں ایرانی موسیقیت کے ساتھ ہندوستانی سنگیت کا امتزاج تھا۔ جو رفتہ رفتہ خالص ہندوستانی سنگیت کی ترجمان بنی۔ لکھنؤ کی مذہبی فضا میں عہد سعادت علی خاں میں سوز خوانی کے فن کو عروج بخشنے والے میر علی صاحب تھے جو بڑے رکھ رکھاؤ اور پابندِ وضع تھے۔ صاحبِ تاریخ لکھنؤ مولانا سید آغا مہدی صاحب مدظلہ رقم طراز ہیں۔

"اس محلہ (تحسین گنج) کو میر علی صاحب کی قیام گاہ ہونے کا بھی فخر حاصل ہے اور میر علی صاحب کی حیثیت تاریخ اودھ میں اور دنیائے عزاداری میں محتاج تعارف نہیں۔ آپ عہدِ سعادت علی خاں کے باکمال تھے۔ موسیقی میں عمر صرف کی، لحن داؤدی خدا نے قسمت میں لکھ دیا تھا۔ اور اُس وقت کی دنیا نے طے کیا تھا کہ نہ ایسا گلاب ہے اور نہ ایسی آواز قدرت کے ان دو عطایا پر تحصیل فن کے جوہروں نے زیادہ بناؤ پیدا کیا اور میر علی اپنے وقت کے بیجو باورے اور تان سین سمجھے جاتے تھے اور عام طور پر یہ سمجھا جاتا تھا کہ گوالیار کھنچ کر لکھنؤ آگیا ہے .... یہاں کے مذہبی ماحول میں دفعتاً چونکے اور نام و نسب کی لاج رکھی۔ نورِ ایمان کا جلوہ ہوا۔ طے کر لیا کہ اب غزل نہ پڑھوں گا۔.... طبیعت کا بہاؤ مرثیت کی طرف ہوا .... سوز خوانی کی بنیاد قائم کی، اور فن کو اتنا باوقار بنایا کہ کسی در پر جا کر کبھی سوز نہ پڑھوں گا۔"[1]

اودھ کی تہذیب میں نوحہ خوانی اور سوز خوانی کو عروج حاصل ہوا۔ جس میں موسیقیت کا عنصر بھی شامل رہا لیکن یہ موسیقیت مذہب کے زیرِ اثر رہی جس میں آلاتِ موسیقی سے پرہیز کیا گیا۔ ڈاکٹر سید صفدر حسین رقم طراز ہیں۔

"سوز خوانوں نے بھی انھیں عام پسند و عام فہم راگنیوں کو زیادہ رواج دیا جو مذہب کی سفارش سے گھر بیٹھنے والی عورتوں تک کے گلے میں اتر گئیں۔ یہاں تک کہ .... بڑے

---

[1] تاریخ لکھنؤ ۔۔ از زبدۃ العلما مولانا سید آغا مہدی صاحب ص ۲۲۸

بڑے باکمال گویے نقشِ حیرت بن گئے"۔[1]

یہ حقیقت ہے کہ اودھ کی سرزمین سوزخوانی کے لیے راس آئی یہاں پراسے مذہب کی سرپرستی میں فروغ حاصل ہوا اور جزوِ عزاداری بن گئی۔ جب ایامِ عزا میں کوچہ و بازار سراپا غم ہو جاتے تو سوزخوانی کا سوز دلوں کو برماتا اور گداختگی پیدا کر دیتا۔ امراء اور رؤسا کے ساتھ عوام بھی اسے پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ اچھی سوزخوانی کے باعث بڑے بڑے درباروں اور نواب ملکہ کشور کے محل تک باریابی ہو جاتی تھی۔ لہذا عوام و خواص دونوں سوزخوانی کے فن کے دلدادہ نظر آتے ہیں۔ مرزا محمد ہادی رُسوا، جو لکھنؤ تہذیب کے سچے رازدار ہیں اپنے شاہکار ناول "اُمراؤ جان ادا" میں اُمراؤ کی زبانی ہی پیش کرتے ہیں:۔

"فنِ موسیقی میں اُن کو کمال تھا۔ کیا مجال کوئی ان کے سامنے گا سکے۔ اچھے اچھے گویوں کو ٹوک دیا۔ سوزخوانی میں یکتا تھے۔ سندی سوز میر علی صاحب کے ان کو پہنچے ہوئے تھے ان کی ملازمت سے مجھ کو یہ فائدہ ہوا کہ سیکڑوں سوز یاد ہو گئے۔ دور دور میری شہرت ہو گئی .... میری سوزخوانی مشہور تھی۔ ایسی ترکیبیں اور کسی کو کب یاد تھیں۔ بڑے بڑے سوزخواں میرے سامنے منھ نہ کھول سکتے تھے۔ اسی سوزخوانی کی بدولت نواب ملکہ کشور محل تک میری رسائی ہوئی ...... سرکار شاہی سے مجھ کو بہت کچھ ہر محرم میں عطا ہوتا تھا۔ مرثیہ خوانوں میں میرا اسم تھا"۔[2]

لکھنؤ میں سوزخوانی کے فروغ کے ذیل میں شرر لکھتے ہیں:۔

"ان کا رواج دہلی ہی میں نہیں ہندوستان کے ان تمام شہروں میں تھا جن میں شیعہ حضرات آباد تھے۔ مدراس اور دکن تک میں زور و شور سے مرثیہ خوانی ہوتی تھی"۔

سوزخوانی اگرچہ پہلے سے تھی اور ہر جگہ تھی مگر اس میں بھی لکھنؤ کے سوزخوانوں نے ایسے ایسے کمال دکھائے کہ اس فن کو بھی اپنے ساتھ مخصوص کر لیا۔ سارے ہندوستان میں

---

[1] لکھنؤ کی تہذیبی میراث ۔ سید صفدر حسین ص ۲۶۸

[2] اُمراؤ جان ادا ۔ رُسوا۔ ص ۱۰۷

میں سوز خوانی کا پایہ اس قدر بلند کر دیا کہ صاحبِ کمال گویّوں کا بازار بھی سوز خوانوں کے آگے سرد پڑ گیا۔

لکھنؤ میں سوز خوان دیگر اہلِ فن کی طرح نواب شجاع الدولہ کے ساتھ یا ان کے عہد میں آئے۔ تاریخ فیض آباد میں لکھا ہے کہ شجاع الدولہ کی بیوی بہو بیگم صاحبہ کے محل میں مجلسیں ہوتی تھیں اور جواہر علی خاں۔ خواجہ سرا، جوان کی ڈیوڑھی اور سارے علاقے کا مختار تھا۔ مرثیہ خوانوں کی نوحہ خوانی سنا کرتا مگر اس وقت تک یہاں کی سوز خوانی وہی تھی جو ہر جگہ عام تھی۔ [1]

اپنے اس بیان میں شرر نے "سوز خوانی" کو صرف شیعوں سے منسوب کیا ہے اور صرف انھیں شہروں میں سوز خوانی کا رواج قرار دیا ہے۔ جہاں شیعیانِ علی ابن ابی طالب کی آبادیاں تھیں۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ عزاداری حسینؑ میں ہندو مسلمان اور سُنّی شیعہ سبھی شریک رہے ہیں لہٰذا سوز خوانی کی روز افزوں ترقی بھی کسی ایک فرقہ کی رہین منت نہیں۔ جیسا کہ خود ہی شرر تذبذباتی اور تاویلاتی انداز میں آئندہ سطور میں اس بات کا اقرار بھی کرتے ہیں کہ اس کا موجد ایک سُنّی المذہب ہے۔ ملاحظہ ہو:۔

"بعض لوگ کہتے ہیں کہ خواجہ حسن مودودی سے یہ فن شروع۔ وہ مصنف نغماتِ آلا صفیہ کے استاد اور باوجود عطائی ہونے کے فنِ موسیقی میں ایسا کمال رکھتے تھے کہ دور دور تک کہیں ان کا جواب نہ تھا۔ اگرچہ سُنّی المذہب تھے مگر انھوں نے موسیقی کی خاص خاص دھنیں سوزوں میں قائم کر کے اپنے شاگردوں کو بتائیں اور اس فن کے باضابطہ و باقاعدہ چلنے کی بنیاد پڑ گئی۔" [2] شرر کا یہ بیان ان کے اپنے بیان کی تردید کرتا ہے۔

دراصل سوز خوانی ایک فن ہے جو کسی ایک فرقہ کی چیز نہیں۔ اسے فن کے طور پر بنایا گیا اور عزائے حسینؑ میں شریک ہو کر حصولِ ثواب کا ذریعہ نیز خراجِ عقیدت کا پاکیزہ انداز بھی قرار پا گئی۔

---

[1] گزشتہ لکھنؤ، شرر ص ۲۱۲، ص ۲۱۳

[2] گزشتہ لکھنؤ شرر ص ۲۱۳

خواتین بھی اس فن میں پیچھے نہیں رہیں بلکہ مردوں سے بھی سبقت لے گئیں۔ بقول شرر :۔

"لکھنؤ میں بعض شریف شائستہ اور تعلیم یافتہ عورتیں ایسی اچھی سوز خواں ہیں کہ اگر پردے کی روک نہ ہوتی تو مرد سوز خواں ان کے مقابلے میں ہرگز فروغ نہ پا سکتے تھے۔" [1]

لکھنؤ میں حیدری خاں بھی بڑے باکمال سوز خوانوں میں گزرے ہیں۔ دربار میں بڑی قدر و منزلت تھی۔ انھوں نے موسیقی اور سوز خوانی کے فنی امتزاج سے ایسی بہت سی دھنیں ایجاد کیں جو حزن و ملال کے اظہار کے لیے موزوں و مناسب ہوں۔ انھیں حیدری خاں نے اپنے فنِ موسیقی اور سوز خوانی کو سید میر علی صاحب کو بخشا۔ جنھوں نے اسے شہرت عام اور بقائے دوام عطا کیا۔ اس سلسلے کو تان سین کی نسل کے ایک موسیقی کار ناصر خاں نے مزید فروغ دیا اور میر علی حسن اور میر بندہ حسن کو سوز خوانی کے رموز و نکات سے آگاہ کیا۔ ان لوگوں نے اس قدر ریاضت کی کہ اس فن کے اسلاف پر سبقت لے گئے اور انھوں نے مروجہ موسیقی کے راگوں سے علاحدہ کر کے سوز خوانی کو علاحدہ اور منفرد راگ دیے جس میں حزنیہ اور المیہ کیفیات بہتر طور پر ادا ہوتی ہیں۔

سوز خوانی کا فن تہذیبی زندگی کی علامت بن کر ابھرا۔ جس کا سلسلہ صوفیائے کرام سے شروع ہوتا ہے۔ صوفیائے کرام کی درگاہیں اور خانقاہیں اس فن کی تربیت میں پیش پیش رہی ہیں۔ بعض صوفیائے کرام کے یہاں محفلِ سماع پابندی سے ہوتی ہے صوفیائے کرام عزاداریٔ حسینؑ بھی بڑا انہماک رکھتے تھے۔ ان کے قوال، ایام عزا میں مرثیہ خوانی کرتے تھے۔ ان مجالس میں سبھی لوگ شرکت کرتے تھے۔ خواجہ محمد باسط رحمۃ اللہ علیہ کی عزاداری علی باسطی کی بیاض کلام شعرائے ظاہر ہے۔ [2] بقول علی جواد زیدی :۔

---

[1] گزشتہ لکھنؤ۔ شرر ص ۲۱۵

[2] بیاض کلام شعراء (قلمی) بحوالہ دہلوی مرثیہ گو۔ علی جواد زیدی ص ۳۵

"خواجہ باسط محرم میں سبز پوش ہو جاتے تھے اور بڑے جوش و خروش سے مجلس ماتم برپا کرتے تھے۔ ان کے قوال مرثیہ خوانی کرتے تھے۔ یہ تمام باتیں اُن کے وصال کے بعد اُن کے مرید علی باسطی نے یوں یاد کی ہیں:

باز بر خواں "روضہ" اے عالی جناب   تا شود از گریہ خلقے فیض یاب

باز قوالانِ خود را یاد کن   مرثیہ خوانی دگر ارشاد کن

باز بر گو " واحسینا واحسینؑ   باز کن ارشاد ذکر یا حسینؑ

باز دستِ خویش را بر سینہ زن   پنجۂ خورشید بر آئینہ زن

باز ماتم دار شو تا اربعین   در عزائے ابنِ خیر المرسلین

خواجہ میر دردؔ کے یہاں ہر سال محرم کی تیسری کو مرثیہ خوانی کی مجلس ہوتی تھی۔ جس میں شہر دہلی کے سبھی مرثیہ خواں شرکت کرتے تھے اور اپنی اپنی زبان میں مرثیہ خوانی کرتے تھے۔ اور گلدستۂ نازنیناں کے مطابق یہ سلسلہ بعد تک قائم رہا۔"[1]

خانقاہوں اور درگاہوں میں عزاداریٔ حسینؑ کے واضح ثبوت ملتے ہیں جس میں کسی مذہب اور فرقے کی قید نہیں تھی۔ کیوں کہ مرثیہ گوئی اور عزاداریٔ حسین میں سبھی فرقہ کے لوگ شریک تھے۔ دہلی اور لکھنؤ کے علاوہ حیدر آباد میں بھی مرثیہ گوئی اور عزاداریٔ حسین عام تھی۔ بقول ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ:-

"زوالِ حیدر آباد کے بعد اس شہر کے اکثر شاعر جن میں زیادہ سُنّی المذہب تھے، مرثیہ گوئی میں منہمک رہے"[2]

---

[1] بیاض کلام شعرا (قلمی)، بحوالہ دہلوی مرثیہ گو۔ علی جواد زیدی ص ۳۹

[2] دکنی ادب کی تاریخ ص ۱۰۳، داستانِ ادب حیدر آباد ص ۴۳ بحوالہ دہلوی مرثیہ گو زیدی۔

مرثیہ گوئی کے ساتھ مرثیہ خوانی اور سوز خوانی کو بھی عروج حاصل ہوا۔ خواجہ اجمیریؒ خواجہ مخدوم اشرفؒ حضرت احمد شیبانیؒ خواجہ بندہ نواز گیسو درازؒ کے آستانوں کی عزاداری اور سوز خوانی مشہور ہے۔

سوز خوانی کی روایت کی توسیع میں سماجیاتی پہلو بھی بڑا اہم ہے چونکہ مجلس عزائے حسین میں ہر فرقہ اور طبقے کے افراد کی شمولیت ہوتی تھی۔ اس لیے انھیں جنھیں موسیقی سے اُلفت ہوتی تھی ان کے لیے سوز خوانی دلچسپی کا سبب تھی۔ اس لیے کچھ لوگ مجلسوں میں سوز خوانی کے لیے ہی شرکت فرماتے تھے اور غمِ حسینؑ میں شریک ہو جاتے تھے دراصل سوز خوانی ایک سماجی ضرورت کے طور پر عالم وجود میں آئی جونپور، بہار، دکن اور شمالی ہندوستان اور پھر لکھنؤ میں بطور خاص مرکزیت حاصل کر گئی۔ جیسے شاہانِ اودھ کی عقیدت نے مسند کی اور زرپاشیوں نے مزید ترقی دی۔ میر علی سوز خواں نے اسے لازوال بنا دیا۔ بلاشبہ لکھنؤ میں انھیں اس فن کا سرخیل قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کے بعد میر مہدی، حسن بنگ، جگت استاد سجاد حسین، نواب نادر مرزا اور نواب منجھو صاحب وغیرہ کے نام نامی آتے ہیں۔ فنِ سوز خوانی کے اہم ستون ٹھہرائے جا سکتے ہیں۔

عہدِ حاضر میں بھی جہاں جہاں عزاداری حسینؑ ہوتی۔ سوز خوانی کا رواج عام ہے۔ تقریباً سبھی مجالس کی ابتدا سوز خوانی سے ہوتی ہے۔ "قدیم لکھنؤ کی آخری بہار" میں مرزا جعفر حسین کا بیان ملاحظہ ہو:۔

"ان مختصر مجالس میں پہلے چند منٹ کے لیے سوز خوانی ہونا قریب قریب ہر جگہ ضروری تھا...... پہلے سوز خوانی مقبول اور مرغوب تھی۔ یہی وجہ تھی کہ اس طرز خواندگی میں بڑے بڑے فن کار پیدا ہوئے تھے جو لے اور نَے کا لحاظ کرتے ہوئے "سوز خوانی" کو موسیقی سے علاحدہ رکھنے کے قائل تھے۔ قدر دانوں کے اُٹھ جانے کے بعد اس فن کاری نے بھی دم توڑ دیا۔ کہنے کو سوز خوانی اب بھی ہوتی ہے لیکن نادر صاحب اور منجھو صاحب کے ایسے باکمال پیدا نہیں ہوں گے۔"[1]

---

[1] قدیم لکھنؤ کی آخری بہار۔ مرزا جعفر حسین ص ۳۶، ص ۳۶۴ پہلا اڈیشن ۱۹۸۱ء

سوز خوانی کی روایت دیگر علاقائی زبانوں اور بولیوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ پوربی، اور بھوجپوری میں بھی اس کا رواج ہے "دہا" یا "دہے رونا" کہا جاتا ہے۔ اب بھی مشرقی اُتر پردیش کے مواضعات اور قصبات میں ایامِ عزا میں "دہے" روئے جاتے ہیں جسے خواتین اپنے مخصوص انداز اور لَے میں بغیر آلاتِ موسیقی کی مدد سے پیش کرتی ہیں۔ چند مطلع پیش کیے جاتے ہیں:

ع "کہتے ہیں بانو میں سیس نواؤں کہاں، مورے سیاں تو موکا بسار گیو"

ع "کونے دیس سے آیو بنجر واجن کی آج تیاری ہے"

بھوج پوری زبان کی اصنافِ سخن میں "داہا" کافی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ حزنیہ نظم ہے جو محرم کے چاند نکلتے ہی گانوں میں المیہ کے طور پر رویا جاتا ہے۔ اسے خاص طور سے پس ماندہ مسلم خواتین اور غیر مسلم خواتین انتہائی عقیدت سے پیش کرتی ہیں۔ اسے کم از کم چار پانچ عورتیں مل کر پیش کرتی ہیں جس طرح سے سوز خوانی میں ہوتا ہے بھوج پوری علاقے میں حضرت امام حسینؑ کو "داہا" میاں کہتے ہیں۔ یہ دسویں محرم کا تصور پیش کرتا ہے۔ اسی لیے اس کو "داہا رونا" کہتے ہیں۔ اس کے لیے کسی مخصوص "شاعر" یا کوی "کا تعین نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اسے خواتین زبانی پیش کرتی ہیں اکثر و بیشتر دوسری خواتین بیچ بیچ میں مصرع جوڑتی چلی جاتی ہیں۔ جس سے واقعات کی کڑیاں ملتی جاتی ہیں کبھی کبھی اس میں مکالماتی انداز بھی پیدا ہو جاتا ہے جو بڑا دل دوز ہوتا ہے۔ تفصیل سے اپنی کتاب "بھوجپوری ادب کا تعارف" میں اس پر روشنی ڈال چکا ہوں۔ اس میں تاریخ وار تسلسل رہتا ہے۔ حضرت امام حسینؑ کی رخصتِ مدینہ سے لے کر اہلِ حرم کی مدینہ کی واپسی تک کے حالات بڑے فطری انداز میں ملتے ہیں جنھیں مخصوص حزنیہ لہجے اور دھن میں گایا جاتا ہے۔ ایک مختصر نمونہ ملاحظہ ہو۔

۱۔ بھوجپوری کے علاوہ اودھی اور دیگر علاقائی بولیوں اور زبانوں میں بھی اس طرح کی سوز خوانی کا رواج ہے۔

ہجرت چھوڑن مدینہ و مکہ چلو، کربلوائی اور
نانا کارو جوا، اور مائی کی کبریا سے دور
ارکی بہنین آو جاڑی جنگلوا جہاں جلم کی بدریا گھنگھور
اور کیمن اپن کھونواں بہائے کے جلم کی زنیا میں اجور

تقسیم ہند کے بعد پاکستان میں بھی سوز خوانی کا رواج عام ہوا ہے۔ پاکستان میں سوز خوانی زندہ ہے اور ترقی کر رہی ہے۔ بقول ڈاکٹر ضمیر اختر نقوی۔

سنہ ۱۹۴۷ء کے بعد جب برصغیر کی تقسیم عمل میں آئی اور ساتھ ہی سوز خوانی کے فن کار بھی منتشر ہو گئے تو یہ خطرہ پیدا ہو گیا تھا کہ شاید یہ فن ہمیشہ کے لیے ختم ہو جائے گا۔ فنِ سوز خوانی کی اہمیت کا اندازہ سب سے پہلے علامہ رشید ترابی کو ہوا اور انھوں نے آغا مقصود مرزا مرحوم دہلوی کی صدارت میں انجمن سوز خوانانِ پاکستان کی تشکیل کی۔ آغا مقصود مرزا مرحوم ہی پاکستان کے پہلے سوز خواں قرار پائے اس لیے کہ انھوں نے سب سے پہلے پشاور ریڈیو سے سوز خوانی کی تھی ...... کراچی میں اس فن کے بڑے بڑے فن کار اب بھی موجود ہیں جن کو ملک گیر شہرت حاصل ہے ...... انجمن امیر ایمان کی تاریخی مجلس میں پاکستان کے چودہ سو سوز خوانوں نے شرکت کی تھی۔ اس مجلسِ سوز خوانی کی بنیاد اختر وصی علی نے ڈالی تھی ...... سوز خوانی میں نہ صرف مردوں نے بلکہ خواتین نے بھی بڑا نام پیدا کیا ہے۔ جن میں کجّن بیگم کا نام سرِ فہرست ہے ...... مختصر یہ کہ کراچی میں سوز خوانی کے ارتقا کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اب سوز خوانی کراچی میں ہر مجلسِ عزا کا لازمی جزو بن چکی ہے۔[1]

ہندوستان میں بھی سوز خوانوں کی کثرت ہے اور اتنی کہ شمار نہیں کیا جا سکتا ہے۔ تقریباً ہر آبادی میں سوز خوانوں کا وجود ملتا ہے اور بغیر سوز خوانی کے مجلسِ عزا مکمل نہیں تسلیم کی جاتی ہے۔ لہٰذا ہندوستان میں ہزاروں سے زیادہ کی تعداد ہو گی لیکن

---

[1] اردو مرثیہ پاکستان میں۔ ڈاکٹر ضمیر اختر نقوی ص ۲۰۱، ص ۲۰۲

افسوس ہے کہ یہاں پر سوز خوانوں کی اب تک کوئی انجمن نہیں ہے۔ جہاں تک میرا علم ہے وہاں توحہ خوانوں کی انجمنیں تو بے شمار ہیں۔

ارکانِ مجلس عزا کا پہلا رُکن "سوز خوانی" ہے۔ یہ تحریک مجلس بھی ہے۔ جس سے لوگ متوجہ ہو جاتے ہیں۔ اس میں ایک "شاہ" ہوتا ہے جو درمیان میں رہتا ہے۔ کم از کم دو بازو ہوتے ہیں۔ "شاہ" درمیان میں بیٹھتا ہے اور بازو داہنے اور بائیں۔ جو "آ، آ"، "کہ" کہہ کر صوتی اعتبار سے ہم آہنگی پیدا کرتے ہیں۔ اس کے بعد سوز خواں جو "شاہ" کی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلے رباعی اور سوز پھر سلام اور مرثیہ شروع کرتا ہے۔ باردوں کو ہدایت رہتی ہے کہ کہاں اور کس مصرع میں ساتھ دینا ہے۔ کہاں خاموش رہنا ہے۔ سوزخوانی پر موسیقی کے اثرات رہتے ہیں۔ خاص طور پر ایسی دھنوں کو اپنایا اور ایجاد کیا گیا ہے جو حزنیہ ہوں اور رنج و ملال اور ماتم داری کے لیے موزوں و مناسب ہوں۔ یہ صرف موسیقی کاروں اور گویّوں تک نہیں محدود ہے بلکہ شرفا نے اسے مذہبی انداز اور حصولِ ثواب کا ذریعہ سمجھ کر اپنایا میرے ننیہال میں میرے بڑے نانا جناب صفیر حسین صاحب ساکن موضع پایندہ پور ضلع اعظم گڑھ اچھے اور کامیاب سوزخواں تھے۔ ضلع اعظم گڑھ اور ضلع جون پور کی اہم اور بڑی مجالس میں بطور خاص مدعو کیے جاتے تھے وہ تھوڑا بہت فنِ موسیقی سے بھی واقف تھے ان سے میری والدہ ماجدہ مرحوم نے بھی سوزخوانی سیکھی میں نے دونوں کی سوز خوانی سُنی ہے۔ جو دل کو پگھلا دیتی ہے۔ بے ساختہ آنکھوں سے آنسو چھلکنے لگتے تھے۔ سیدھا انداز تھا۔ اس کے علاوہ ضلع فیض آباد کے تجمل حسین صاحب مرحوم (شوپور) بھی کامیاب سوزخواں تھے انھیں میں نے سُنا ہے۔ وہ فنِ موسیقی میں بھی درک رکھتے تھے۔ راگ راگنیو سے بھی کام لیتے تھے

"راگ بھیروں" میں سوز خوان درج ذیل رباعی پڑھتے ہیں:

ایک بیمار سے اے مجرئی سب گھر چھوٹا   باپ ماں چھوٹے، بہن چھوٹی، برادر چھوٹا
جب سکینہؑ نے سُنا مر گئے عباسؑ چچا   آس پانی کی گئی، ہاتھ سے ساغر چھوٹا

"راگ مالکوس" میں سوز خواں حضرات اس طرح کے سلام ترجیحی طور پر پڑھتے ہیں:

"شہید ظلم تمہاری صفات کیا کہنا"

یزید مر گیا اب بھی حسینؑ زندہ ہے — حیات اور پھر ایسی حیات کیا کہنا
غمِ حسینؑ نے رحمت حیات بخشی ہے — غمِ حسینؑ ہے میری حیات کیا کہنا

"یمن راگ" میں درج ذیل تضمین مروج ہیں:

وہ راکبِ دوشِ نبیؐ — بلغ العلیٰ بکمالہٖ
یہ انھیں کے دم کی ہے روشنی — کشف الدجیٰ بجمالہٖ
نانا نبیؐ ، بابا علیؑ — حسنت جمیع خصالہٖ
یعنی محمد مصطفیٰؐ — صلّو علیہ و آلہٖ

حیدرآباد (دکن) کے مشہور سوز خواں جناب میر ابوالقاسم کے بیان کے مطابق عہدِ آصفی میں حیدرآباد کے مشہور سوز خواں میں جناب عابد حسین مرحوم، جناب خیرات حسین ناطق مرحوم تھے۔ جو فنِ موسیقی میں بھی مہارت رکھتے تھے۔ موصوف کے والد جناب میر داور علی صاحب مرحوم بھی اچھے سوز خوانوں میں تھے۔ یوں تو حیدرآباد میں اچھی تعداد میں بڑے کامیاب سوز خوں گزرے ہیں مگر اول الذکر سوز خوانوں سے بہتر نہیں تھے۔ میر ابوالقاسم صاحب سوز خواں کے مطابق صبح کے وقت بھیروں راگ، اور بھیرویں راگنی میں سوز خوانی ہوتی ہے۔ رات کے وقت "مالکوس" اور دیر رات گئے "راگ درباری" کا استعمال ہوتا ہے۔ سوز خوانی میں وقت، موقع اور محل کی مطابقت ضروری ہے۔ وقت کی مناسبت کے ساتھ یہ راگ بہت اثر انداز ہوتے ہیں۔ فنِ موسیقی اور سوز خوانی میں مہارت رکھنے والے جناب راحت عزمی حیدرآبادی بھی اس بات کی تصدیق کرتے ہیں۔ درج ذیل سوز، سلام اور رباعی میں درج ذیل راگ اور راگنی کا استعمال کرتے ہیں:

(سوز)

راگ بھیروی :

نکلے خیمے سے جو ہتھیار لگائے عباسؑ — چڑھ کے رہوار پہ میدان میں آئے عباسؑ
غل ہوا فوج میں تو مشک بھی لائے عباسؑ — دیکھنا پانی کی اک بوند نہ پائے عباسؑ

غم ہے پیاسوں کا تجے جنگ کے ہتھیار بھی ہیں
لڑنے بھی آئے ہیں پانی کے طلب گار بھی ہیں

(رباعی) (سہ پہر)

"راگ پیلو" :

گھیرے ہوئے اکبرؑ کو حرم دیکھتے ہیں — سینے پہ رکھے ہاتھ ہیں دم دیکھتے ہیں
ہے نزع میں، دم توڑ رہا ہے بیٹا — اور پاس سے سلطانِ اُمم دیکھتے ہیں

(سوز)

"راگ باگیسری،

دیارِ شام میں جب قیدیوں کو شام ہوئی — وہ رات پیٹنے رونے ہی میں تمام ہوئی
ہوئی جو صبح، کمر بستہ فوجِ شام ہوئی — ہوا یزید، برآمد یہ دھوم دھام ہوئی

فلک ستائی مصیبت کی مبتلا زینبؑ
چلی یزید کی مجلس میں بے رِدا زینبؑ

(رباعی)

راگ جھنجوٹی :

میدان میں اصغرؑ کو لٹاتے ہیں حسینؑ — میت کو کلیجے سے لگاتے ہیں حسینؑ
ازبس کہ زمینِ کربلا جلتی تھی — گہہ رکھتے تھے گہہ لاش اُٹھاتے تھے حسینؑ

"مالکوس"

(رباعی)

اکبر نے جو گھر موت کا آباد کیا　　صغریٰ کو دمِ نزع بہت یاد کیا
ہاتھوں سے کمر تھامے یہ کہتے تھے حسین　　بیٹا علی اکبر ہمیں برباد کیا

کچھ سوز "کھاج راگ" میں بھی ہیں جو مشکل ہیں۔[1]

سوز خوانی کے آداب کے متعلق راقم السطور نے الہ آباد کے مستند سوز خواں جناب وصی حیدر صاحب (مقیم محلہ اٹالہ) عمر ۶۲ سال (سنہ پیدائش ۱۹۱۴ء) سے بھی گفتگو کی۔ انھوں نے فرمایا کہ میں نے سوز خوانی کا آغاز "بازو" کی حیثیت ۳۶-۱۹۳۵ء میں کیا تھا۔ جناب مقصود حسین صاحب مرحوم نامی ایک سوز خواں سے شرف تلمذ حاصل ہے۔ مقصود حسین صاحب راگ راگنی سے بھی واقف تھے ایک عرصہ دراز تک وہ گوالیار میں بھی مقیم رہے۔ انھوں نے یہ فن لکھنؤ کے کسی سوز خوان سے سیکھا تھا۔ وہ اصل باشندے مصطفےٰ آباد ضلع رائے بریلی کے تھے۔ جب انھوں نے وصی حیدر صاحب کی آواز اور سلیقہ دیکھا تو خود بلا کر سوز خوانی کی تعلیم دی۔ وصی حیدر صاحب الہ آباد کے اچھے سوز خواں ہیں۔ مگر موسیقی میں مہارت نہیں رکھتے بلکہ فطری طور پر موسیقیت سے قریب ہیں۔ ان کا بیان ہے کہ سوز خوانوں کو تھوڑی بہت موسیقیت سے مناسبت رکھنا ضروری ہے مگر مہارت کی شرط نہیں۔ وہ اس کہاوت میں یقین نہیں رکھتے کہ "بگڑا شاعر مرثیہ گو، اور بگڑا گویا سوز خواں"۔

سوز خوانی مذہبی انداز کی حامل ہے۔ بعض ثقہ علمائے کرام اور مجتہدین عظام مجلس عزا کے دورِ اول یعنی "سوز خوانی" میں شریک نہیں ہوتے۔ کیوں کہ جب سوز خواں "گٹکری" اور "مرکی" بھر کے مظاہرۂ فن کرتا ہے تو غنائیہ انداز پیدا ہو جاتا ہے لیکن کچھ سوز خواں سیدھے

---

[1] میر ابوالقاسم موسوی حیدرآبادی (انٹرویو) مورخہ ۳۰ نومبر ۱۹۷۷ء بمقام دہلی

سادے اور دل گداز انداز میں پڑھتے ہیں اس میں ثقہ علمائے کرام بھی شریک ہوتے ہیں۔

اس کے علاوہ "سوز خوانی" کے آداب کے متعلق راقم الحروف نے جناب سید محمد رضا محمد آبادی (اعظم گڑھ) عمر لگ بھگ ۷۶ سال اور جناب حاجی سید ابوالحسن صاحب (ریٹائرڈ ڈپٹی کلکٹر) موضع مچھلی گاؤں، ضلع فیض آباد سے بھی کہیں۔ یہ لوگ مشہور اور اچھے سوز خوانوں میں ہیں۔ اس علاقے کی مجالس اُس وقت تک مکمل اور کامیاب نہیں سمجھی جاتیں جب تک یہ حضرات سوز خوانی نہیں کرتے۔ یہ لوگ فن موسیقی میں مہارت نہیں رکھتے مگر فطری مناسبت ہے۔ سوز خوانی کے بنیادی نکات میں یہ ہے کہ آواز کے "زیر و بم" کے ساتھ لفظوں کی صحیح ادائیگی ہو۔ مثال کے طور پر درج ذیل "سوز" ملاحظہ ہو:

بابا اُسے رسولؐ سما خیر الوریٰ ملا — مریمؑ سے بھی بتولؑ کو رتبہ سوا ملا
شوہر ملا تو خلق کا مشکل کشا ملا — بیٹا ہر ایک فدیۂ راہِ خدا ملا

ہر ایک اپنے رتبے میں کیا انتخاب تھا
زہراؑ بھی بے مثال، علیؑ لاجواب تھا

اس سوز میں "مریم" "میں زیر اور بتول میں بلند آہنگ چاہیے۔ اسی طرح سے دیگر مصرعوں میں بھی اُتار چڑھاؤ، دھیما اور بلند آہنگ ضروری ہے۔ اس کی بیت کے دوسرے مصرعہ میں زہرا اور علیؑ میں بھی زہراؑ" نسبتاً مدھم اور علیؑ نسبتاً بلند آواز میں پڑھا جائیگا بیت کا پہلا مصرع ہلکا زیر چاہتا ہے جب کہ دوسرا مصرع تیز اور بلند آواز چاہتا ہے۔ حفظِ مراتب بھی پیشِ نظر رہتا ہے ظاہر ہے کہ مریم سے جناب فاطمہؑ کا رتبہ بلند ہے۔ بیت میں جناب فاطمہؑ کو زوجہ کی حیثیت سے اور حضرت علیؑ کو شوہر کے مرتبہ سے پیش کیا جائے گا۔ اس لیے لفظوں، مصرعوں اور اس کے ٹکڑوں کی ادائیگی کے پیش نظر حفظ مراتب لازمی ہے۔

سوز خواں کے لیے یہ بھی لازمی ہے کہ وہ شاعر کے جذبات اور مفہوم کو صحیح طور پر آوازوں کے ذریعہ ظاہر کر دے۔۔۔۔ سوز خوانی کے اثرات، مرثیہ گویوں کے کلام پر براہ راست پڑے ہیں۔ چنانچہ یہ بھی رہا ہے کہ سوز خوانوں کے مذاق کے مطابق مرثیہ نگاروں نے سوز، سلام، رباعی

اور مرثیے کہے ہیں۔ بقول سید افضل حسین ثابت لکھنوی :-

"سوز خوانی کی مقبولیت اس حد تک تھی کہ اکثر مرثیہ گو عوام سے متعارف ہونے اور اپنے کلام کی اشاعت کے لیے سوز خوانوں کے محتاج تھے۔ چنانچہ میاں دلگیر کے متعلق لکھا ہے کہ وہ اپنا کلام میر علی سوز خواں کو پڑھنے کے لیے دیا کرتے تھے۔ اور اس (میر علی سوز خواں) کی اس قدر رعایت ملحوظ تھی کہ جو مرثیہ ایک دفعہ اسے عطا ہوتا وہ تین برس تک کسی دوسرے سوز خواں کو نہ دیا جاتا .... گویا سوز خوانوں کی حیثیت نقادانِ مرثیہ کی سی ہو گئی۔ کسی مشہور سوز خواں کا کسی مرثیہ کو پڑھ دینا مرثیہ نگار کی شہرت کا ذریعہ ہو جاتا۔ لہذا سوز خوانوں کی سہولت اور انھیں اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے اپنے مرثیوں میں استعمال کردہ الفاظ کی موسیقیت اور سوز خوانی کے لیے مناسبت کا خیال رکھنے لگے۔"[1]

سوز خوانی میں سوز کی ضرورت رہی ہے ساز سے اس کا تعلق نہیں تھا۔ ہاں! سازِ دل سے اس کے تار جھنجھنا اُٹھتے ہیں۔ سوز خواں ہمیشہ سے پابند سوز و غم رہے ہیں۔ اس لیے اُن کے نالے کسی "لَے" کے پابند نہیں رہے آج بھی یہ فن زندہ ہے اور عزائے حسینؑ کا دیباچہ بنا ہوا ہے اور آئندہ بھی یہ غمِ حسینؑ کا اعلانیہ بنا رہے گا۔

---

[1] حیاتِ دبیر ص ۲۷

مرثیہ ــــ کل اور آج

سید شریف الحسن نقوی

خیال کیا جاتا ہے کہ شمالی ہندوستان میں مرثیہ گوئی کا آغاز اٹھارویں صدی عیسوی کے شروع میں ہوا جبکہ دکن میں اس کا آغاز لگ بھگ دو سو سال پہلے ہو چکا تھا۔ مرثیے کا ابتدائی دور خواہ وہ دکن ہو یا شمال دونوں جگہ سادگی لیے ہوئے ہے اور اس پر ادبیت کی جگہ مذہبیت کا غلبہ ہے۔ شمال کا پہلا شاعر جس نے مرثیے میں ادبیت کی شان پیدا کرنے کی کوشش کی، علی قلی ندیم کو سمجھا جاتا ہے لیکن وہ آگے چل کر مرثیہ گوئی سے زیادہ غزل گوئی کی طرف راغب ہو گیا۔ اس کی شروع کی ہوئی ادھوری کوشش ہمیں سودا اور میر کے ہاں تکمیل کو پہنچتی نظر آتی ہے۔ یہ دونوں بھی اگرچہ غزل کے شاعر کی حیثیت سے جانے پہچانے گئے ہیں لیکن انھوں نے جو مرثیے کہے ہیں وہ شاعری کے تقاضوں پر پورے اترتے ہیں۔ بالخصوص سودا کے مرثیے۔ سودا مرثیے کو صرف رونے رلانے والی صنف شاعری نہیں سمجھتے تھے۔ "سبیل ہدایت" میں کہتے ہیں " لازم ہے کہ مرتبہ در نظر رکھ کر مرثیہ کہے نہ کہ برائے "گریہ" عوام اپنے تئیں ماخوذ کرے " یعنی مرثیہ گو کو چاہیے کہ شہدائے کربلا کے مرتبے کو بھی نظر میں رکھے اور محض اپنے سامعین کو رلانے کی خاطر کوئی ایسی بات زبانِ قلم پر نہ لائے جو ان کے دون مرتبہ ہو۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ سودا نے مرثیے تقلیدی انداز میں نہیں کہے بلکہ وہ

اس صنف میں اپنے عہد میں ایک مجتہد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان سے پہلے جو مرثیے کہے گئے ہیں ان میں بیشتر شعرا نے "برائے گریۂ عوام اپنے تئیں ماخوذ" کیا ہے۔ سودا کے مرثیے نظم کی اقسام اور مضامین کی نوعیت، ہر دو لحاظ سے متنوع ہیں۔ انھوں نے باعتبار اقسام نظم مربع، مخمس، مسدس، مثلث وغیرہ مختلف ہیئتوں میں مرثیے کہے ہیں اور نوعیت مضامین کے لحاظ سے ان میں جذبات نگاری بھی ہے اور واقعہ نگاری بھی ہے، منظر نگاری بھی اور رزمیہ کے عناصر بھی۔ قیام سلطنت اودھ کے بعد مرثیہ فیض آباد اور لکھنؤ پہنچا جہاں حکمرانوں کے علاوہ رعایا میں بھی عزاداری امام حسین کے لیے ایک خاص انہماک پایا جاتا تھا۔ عزاداری کا ایک اہم ادارہ مجلس عزا تھی مجلس عزا میں مرثیہ خوانی کا رواج دہلی میں بھی تھا لیکن لکھنؤ میں دربار کی سرپرستی کی بدولت اس ادارے کی اہمیت اور قدروقیمت بڑھی اور اہل لکھنو کے ترقی پذیر ادبی ذوق کی پاسداری میں مرثیہ نگار شعرا نے نئی نئی جدتیں اور ندرتیں پیدا کیں اور اس میں وہ وسعت اور تنوع پیدا کیا جس کی مثال کسی دوسری صنف سخن سے شاید ہی پیش کی جاسکے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اودھ میں مرثیہ خلیق وضمیر کے بعد میر انیس اور مرزا دبیر کے ہاتھوں اپنی معراج کمال کو پہنچا۔ ان باکمال مرثیہ نگاروں کی فنی فتوحات کے بیان میں اردو تنقید دفتر کے دفتر سیاہ کرچکی ہے لہذا اس مضمون میں کہ جس کا موضوع ان کے بعد کا مرثیہ اور مرثیہ نگار ہیں ان کے بارے میں کچھ کہنا تحصیلِ حاصل کے مترادف ہوگا۔ تاہم چند باتوں کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ خلیق، ضمیر، انیس دبیر یہ چاروں باکمال مرثیہ گو ہی نہیں مرثیہ خواں بھی تھے لہذا قدرتی تھا کہ وہ اپنے سامعین کی ترجیحات کو سامنے رکھیں۔ غالباً اسی کا نتیجہ ہے کہ ان حضرات کے مرثیوں میں کچھ ایسے اجزا بھی شامل ہوگئے ہیں جو مرثیت سے زیادہ مناسبت نہیں رکھتے مثلاً مرثیے

ہیں بہاریہ مضامین گھوڑے اور تلوار وغیرہ کی تعریف میں متغزلانہ انداز بیان، منظر نگاری پر خصوصی زور۔ پھر جو منظر دکھائے گئے ہیں انھیں دشتِ کربلا کی حقیقی صورت حال سے اگر کوئی واسطہ ہے تو بہت دور کا، یہی خامی کرداروں کی سیرت نگاری میں بھی راہ پاگئی ہے۔ ان مرثیوں میں شہدائے کربلا عرب کے ہیرو نہیں اودھ کے ہیرو نظر آتے ہیں اور جو بات سوداؔ نے بہت پہلے کہی تھی کہ "لازم ہے کہ مرتبہ در نظر رکھ کر مرثیہ کہے" وہ بھی بھلادی گئی اور بعض مقامات پر خواتینِ خاندانِ نبوت اور خود شہدائے کربلا کی بھی، جو تصویریں پیش کی گئی ہیں، وہ ان کے مرتبے کے بعید ہیں۔ واقعات کی صحت کا بھی زیادہ خیال نہیں رکھا گیا ہے۔ وجہ وہی ہے کہ ان حضرات نے مجالس عزا کی ضرورتوں کو سامنے رکھ کر مرثیہ کہے اور ان ضرورتوں میں پہلی ضرورت سامعین کے ذوق اور ان کی پسند کا لحاظ اور انھیں آمادۂ بکا کرنا تھا۔ سامعین میں وہ امرا بھی تھے جو انھیں انعام و اکرام سے نوازتے تھے اور ان کے لیے یہ موقع پیدا کرتے تھے کہ وہ فکرِ معاش سے بے نیاز رہ کر شعر گوئی کے شغل میں منہمک رہ سکیں۔

انیسؔ اور دبیرؔ کے بعد انھی کے انداز میں مرثیہ کہنے والے بہت سے شاعر سامنے آئے۔ ان میں سید مرزا ، نواب مہدی حسن ماہرؔ، میر خورشید علی نفیسؔ، جو انیسؔ کے سب سے بڑے صاحبزادے تھے، میر محمد ہادی وحید، جو انیسؔ کے بھتیجے اور میر مہر علی انسؔ کے صاحبزادے تھے اور مرزا محمد جعفر اوجؔ جو مرزا دبیر کے بیٹے تھے، خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے مرثیوں کی ساخت ہو بہو وہی ہے جو انیسؔ اور دبیرؔ کے ہاں ملتی ہے، یعنی مرثیہ چہرے سے شروع ہوگا اور رخصت، رجز اور جنگ کے مراحل سے گزرتا ہوا شہادت پر ختم ہوجائے گا۔ مضامین بھی قریب قریب وہی ہیں، مناظرِ فطرت کی تصویر کشی، میدانِ جنگ کا نقشہ، فنونِ ضرب و حرب کا بیان، جذبات نگاری، کردار نگاری اور عبرت آموزی،

انیس نے ایک جگہ اپنے عہد کے مرثیوں کا معیار یہ مقرر کیا ہے۔

قلمِ فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ　　شمع تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ　　خوں برستا نظر آئے جو دکھا دوں صفِ جنگ
رزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

روزمرہ شرفا کا ہو سلاست ہو وہی　　لب و لہجہ وہی سارا ہو، متانت ہو وہی
سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی　　یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی
لفظ بھی چست ہوں مضمون بھی عالی ہووے
مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہووے

بزم کا رنگ جدا، رزم کا میداں ہے جدا　　یہ چمن اور ہے، زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنواں ہے جدا　　مختصر پڑھ کر رلا دینے کا ساماں ہے جدا
دبدبہ بھی ہو، مصائب بھی ہوں توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں، رقت بھی ہو، تعریف بھی ہو

انیس کے فوراً بعد جو مرثیہ نگار آئے ان کے سامنے مرثیے کا یہی معیار تھا لیکن ان کا شاعرانہ قد انیس کو نہیں پہنچتا۔ انیس کی سی قادر الکلامی ان کے ہاں نہیں ہے۔ قادر الکلامی سے ہماری مراد یہ ہے کہ کلام میں زبان اور خیال کا پورا پورا توازن موجود ہے۔ رزمیہ عناصر بھی انیس اور دبیر کے بعد ہلکے پڑ گئے۔ نفیس اور وحید کے ہاں رزمیہ جوش و خروش موجود ہے لیکن جنگ کی مختلف حالتوں کے بیان میں انیس کی سی جزرسی یا دبیر کا سا شکوہ مفقود ہے۔ اس کی ایک وجہ حالات کی تبدیلی میں بھی تلاش کی جا سکتی ہے۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ انیس و دبیر کے بعد لکھنو کی بادشاہت ختم ہو گئی اور غیروں کی غلامی کا طوق گردن میں آ پڑا، اس لیے لوگوں کے دلوں میں سپاہیانہ جذبات زندہ نہ رہے اور رزمیہ رنگ شاعری سے دلچسپی

رفتہ رفتہ ختم ہوتی گئی۔

مندرجہ بالا شعراء کے بعد ایک اہم نام پیارے صاحب رشید کا ہے۔ پیارے صاحب ان کی عرفیت تھی اور رشید تخلص۔ نام سید مصطفےٰ مرزا تھا۔ یہ انیس کے نواسے تھے۔ انھیں مرثیے میں ساقی نامے کا موجد خیال کیا جاتا ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ ساقی نامے کی ابتداء انیس کے عہد میں ہو چکی تھی۔ خود انیس کے ایک مرثیے کا بند ہے۔

ساقی کے کرم سے ہو وہ دور اور وہ چلیں جام
جس میں عوضِ نشہ ہو کیفیتِ انجام
ہر مست فراموش کرے، گردشِ ایام
صوفی کی زباں بھی نہ رہے فیض سے ناکام
ہاں بادہ کشو پوچھ لو میخانہ نشیں سے
کوثر کی یہ موج آگئی ہے خلد بریں سے

پیارے صاحب رشید نے یہ کیا کہ بہار اور ساقی نامے کو قریب قریب مرثیے کا لازمی جز بنا دیا اور اپنی مقبولیت اور انفرادیت کی راہ اسی میں تلاش کی۔ ان کی طبیعت کو غزل سے بھی خاص مناسبت تھی اس لیے یہ دونوں چیزیں انھیں بہت راس آئیں اور وہ ان کے بل پر مرثیے کے مجددین میں گنے جانے لگے۔ آغا اشہر صاحب نے ان کے بارے میں لکھا ہے کہ "جہاں چاہتے تھے، بے تکلف ساقی کو پکار لیتے تھے، جس موقع پر چاہتے تھے، چمن آرائی کرنے لگتے تھے اور کچھ ایسے اسلوب سے کہ سننے والے بیک منتحیر ہو کر بلند آواز میں داد دینے لگتے تھے"۔

یہ سب شعرا اپنے اپنے رنگ کے استاد تھے۔ ان میں سے ہر ایک کے کلام کی کچھ جداگانہ خصوصیات ہیں جو ان کی انفرادی پہچان قائم کرتی ہیں لیکن یہ انیس و دبیر اور ان کے بعض پیش رو شعراء کی قائم کی ہوئی روایت سے باہر

نہیں نکلے اور ہم انھیں ان کے کچھ انفرادی میلانات کے باوجود تقلیدی مرثیہ گو شعرا سے زیادہ شاید کوئی درجہ نہ دے سکیں۔

انیس و دبیر کے بعد شاد عظیم آبادی پہلے شاعر ہیں، جو ان دونوں سے رشتہ رکھتے ہوئے بھی مرثیہ گوئی میں ایک نئے رجحان کے نمائندے کہے جا سکتے ہیں۔ دلّی اور لکھنؤ کے بعد عظیم آباد اردو شعر و ادب کا تیسرا اہم مرکز تھا اور اس شہر کو یہ شرف بھی ہے کہ اپنی آخری عمر میں یہاں انیس اور دبیر دونوں ہی نے مجلسیں پڑھی ہیں۔ شاد ان دونوں صاحبان کمال سے وابستہ رہے تھے اور شاید انھی کے اثر سے دلّی اور لکھنو دونوں دبستانوں کے رنگِ شاعری سے اثر قبول کیا تھا۔ اردو شاعری کے ایوان میں شاد کی پہلی حیثیت غزل گو کی ہے۔ بطور مرثیہ نگار وہ دوسری صف میں نظر آئیں گے لیکن انھوں نے مرثیے کے مروج انداز کو بدل کر اسے ایک نیا رنگ و آہنگ دینے کی کوشش کی۔ انھوں نے مرثیے سے وہ اجزا حذف کیے جو اصلیت سے دور نظر آتے تھے، گریہ و بکا کی جگہ فلسفہ و تصوف کے مضامین داخل کیے اور واقعات کربلا سے اعلیٰ اخلاقی نتائج کے استنباط کا رجحان پیدا کیا۔ ایک مرثیے میں شاد نے عقل قدرت اور فطرت کے حقائق اور پھر بشری اوصاف کا بیان کیا ہے۔ آگے چل کر دین کی تعریف کی ہے اور کہا ہے کہ یہ وہ اخلاقِ حسن ہے جس کی تعلیم انبیا کو اہام کے وسیلے سے دی گئی ہے۔ اسلام کو دینِ حق مانتے ہوئے اس کی خوبیاں ظاہر کی ہیں اور کہا ہے کہ دینِ حق کے احکام دو طرح پر ہیں۔ ایک شرع باطن اور دوسرے شرع ظاہر۔ پہلے کے لیے ائمہ مخصوص ہیں اور دوسرے میں عامتہ الناس شریک ہیں۔ کئی بندوں میں احکامِ شریعتِ ظاہری کا بیان کر کے مقلد و مجتہد کی حدیں قائم کی ہیں پھر شرعِ باطن کے اخلاقی احکام بیان کیے ہیں، اس کے بعد جسمانی اور روحانی خواہشات کی تفسیر پیش کی ہے، پھر فلسفۂ نفس کے ساتھ دھیرے دھیرے شہادت کے بیان تک آئے ہیں۔ اس مرثیے کے

یہ تین بند دیکھئے۔

حیرت افزائے خیالات بشر دنیا ہے　　فہم کھو جائے جہاں خود وہ طلسمی جا ہے
سخت مشکل ہے کہ پیدا ہے نہ ناپیدا ہے　　آج تک کچھ نہ کھلا راز کیوں ہے کیا ہے
ہر طرف اپنے قیاسات کو دوڑاتے ہیں
اور لکھنؤ سختیٔ راہ سے جا جا کے پلٹ آتے ہیں

کوئی مذہب اس الجھاؤ کو سلجھاتا ہے　　کشتیِ باطن کو کوئی بیچ میں لے آتا ہے
فلسفی اپنی دلیلوں کی طرف جاتا ہے　　یوں بھی جب بن نہیں پڑتی ہے تو گھبراتا ہے
اس جگہ فکر رسائے خرد و صامت ہے
عقل کیا حال کہے عقل تو خود ساکت ہے

سخت دشوار ہے، توضیح کتاب عرفاں　　یہ وہ رستہ ہے کہ ادراک ہے جس میں حیراں
جس سے اسرار کھلیں وہ سمجھ انساں میں کہاں　　کیونکہ پیدا ہے نہ ناپید، عیاں ہے نہ نہاں
جلد حل ہوں یہ مضامین ادق مشکل ہے
اک ذرا غور سے لو کام سبق مشکل ہے

شاد کے مرثیے متانت اور مقصدیت کے حامل ہیں۔ ان میں سلاست و روانی کی کمی ہے لیکن متین جذبات ثقہ خیالات کی ان میں فراوانی ہے اور ان کا یہی وصف شاد کو اپنے پیش رو مرثیہ نگاروں سے ممیّز کرتا ہے۔

شاد کے زمانے کے ایک اور اہم مرثیہ گو شاعر حامد علی جونپوری ہیں۔ انھوں نے بھی مرثیے میں واقعیت کو مقدم رکھا اور قرآنی آیات اور احادیث کے حوالے سے سانحۂ کربلا کی معنویت واضح کرنے کی کوشش کی۔ اس کے باوجود ان کے ہاں شاد ہی کی طرح مرثیے کی ساخت پرانی ہے، فرق اتنا پڑا ہے کہ بڑی حد تک مرثیے سے ما فوق الفطرت عناصر خارج ہو گئے ہیں، اور بہاریہ مضامین، ساقی نامے اور منظر نگاری کی جگہ حیات و کائنات کے سنجیدہ مسائل نے لے لی ہے۔ یہ تبدیلی کم اہم نہیں لیکن اس نے صنفِ مرثیہ

پر ہمہ گیر اثرات مرتب نہیں کیے۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ شاد عظیم آبادی مرثیے کی تہذیب و اصلاح کی طرف اپنی عمر کے آخری حصے میں متوجہ ہوئے اور اسے پایۂ تکمیل تک نہ پہنچا سکے اور ان کے عہد کے دوسرے مرثیہ گو شاعروں کو قدرت نے وہ شاعرانہ صلاحیت عطا کرنے میں زیادہ فیاضی سے کام نہیں لیا جو اس قسم کے اجتہاد کے لیے ضروری ہوا کرتی ہے۔

مرثیہ اپنی مکمّل تہذیب و اصلاح کے لیے بیسویں صدی کا منتظر تھا۔ بیسویں صدی ہماری زندگی کے سبھی شعبوں میں خواہ ان کا تعلق سماجیات سے ہو، سیاسیات ہو، اخلاقیات سے ہو یا ادبیات اور دوسرے فنون لطیفہ کے ساتھ، بنیادی تبدیلیوں کی نقیب بن کر آئی۔ ہماری تاریخ و تہذیب میں ایک موڑ انیسویں صدی میں بھی آیا تھا جب ۱۸۵۷ء میں ہماری صدیوں پرانی تہذیبی بساط الٹ گئی تھی لیکن اس کے اثرات اتنے ہمہ گیر نہیں تھے۔ ہمارے شعر و ادب پر ۱۸۵۷ء کے واقعات اثر انداز ضرور ہوئے اور انھیں ہم سر سیّد، محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالیؔ، شبلی نعمانی، اکبر الہ آبادی اور ان کے ہم عصر بعض دوسرے ادیبوں اور شاعروں کے ہاں دیکھ سکتے ہیں لیکن مرثیہ عام شاعری سے مختلف تھا اور اسے مذہب کی زبردست پشت پناہی حاصل تھی۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جن چیزوں کو مذہب کی تائید و حمایت حاصل ہو، وہ عصری تبدیلیوں کا، اگر وہ بہت زیادہ طاقتور نہیں ہیں، کچھ زیادہ اثر قبول نہیں کرتیں۔

لیکن بیسویں صدی، بالخصوص پہلی جنگِ عظیم کے بعد کا زمانہ ایسی دور رس طاقتور تبدیلیوں کا زمانہ ہے جب مذہب کے جامد تصورات بھی اپنی جگہ چھوڑتے نظر آتے ہیں اور عصری تقاضوں کی گونج منبر و محراب سے بھی سنائی دینے لگتی ہے۔ اس دور کے مرثیہ نگار شاعروں میں جوشؔ ملیح آبادی جعفر علی خاں اثرؔ لکھنوی، جمیلؔ مظہری اور سیّد آلِ رضاؔ کے مرثیے ان

نئے میلانات کا بہترین نمونہ ہیں، جو اس صنفِ شاعری نے قبول کیے۔ یہ شعرا زمانے کی بدلتی ہوئی فضا سے واقف تھے اور بخوبی جانتے تھے کہ اس بدلتی ہوئی فضا میں حضرت امام حسین اور ان کے رفقار کی عظمت کا نقش قایم کرنے کے لیے، واقعۂ کربلا کا محض عقیدت مندانہ اظہار کافی نہیں ہے بلکہ ضرورت اس کی ہے کہ ان پاک نفوس کی ذات بابرکات جن اعلیٰ انسانی اوصاف کی حامل تھی، ان کا ذکر واقعیت پسندی کے ساتھ کیا جائے۔ پرانے مرثیہ گو شاعر شہدائے کربلا کو بیشتر صورتوں میں بے بس اور مظلوم بنا کر پیش کرتے رہے ہیں تاکہ سننے والوں پر رقت انگیز جذبات غالب آسکیں، لیکن بیسویں صدی کے مرثیہ گو شعرار نے امام عالی مقام اور ان کے رفقار کو ثبات واستقلال کے زندہ پیکروں کی صورت میں پیش کیا ہے جو بطلان باطل اور اثباتِ حق کے لیے بڑی سے بڑی قربانی بہ خوشی پیش کر سکتے ہیں۔ یہاں وہ مظلوم نہیں مجاہد ہیں اور یہی ان حضرات کا حقیقی کردار ہے۔

یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیئے کہ یہ حضرات محض مرثیہ نگار نہیں ہیں۔ ان کے نام شاعری کی دوسری اصناف کے حوالے سے زیادہ مشہور و مقبول ہیں لیکن مرثیے کی تجدید کا سہرا ابھی انہی کے سَر ہے۔

۱۹۲۰ء میں "آوازِ حق" کے نام سے جوش کا جو مرثیہ شائع ہوا وہ غالباً اردو کا پہلا مرثیہ ہے جس میں امام حسین کے کارنامے کو اس کی بھرپور اخلاقی معنویت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ بند دیکھئے جس میں حضرت امام حسین کو مخاطب کیا گیا ہے۔

شعلے کو سیاہی سے ملایا نہیں تو نے
سر کفر کی چوکھٹ پہ جھکایا نہیں تو نے
وہ کونسا غم تھا جو اٹھایا نہیں تو نے
بیعت کے لیے ہاتھ بڑھایا نہیں تو نے
دامانِ وفا، گھر کے شریروں میں نہ چھوڑا
جو راستہ سیدھا تھا وہ تیروں میں نہ چھوڑا

بیان شہادت کا آغاز اس بند سے ہوا ہے :۔

کرتا ہوں رقم معرکہ اب کرب و بلا کا　　طوفان تھا، سیلاب تھا، ارباب جفا کا
سینوں میں تلاطم تھا وہ مساماں تھا وغا کا　　بشاش، مگر دل تھا امام دوسرا کا
ماتھے پہ شکن تھی نہ بدن غرقِ عرق تھا
رخ پر وہ صباحت تھی کہ سونے کا ورق تھا

حضرت امام حسین کی عالی حوصلگی اور استقلال کی کیسی سچی تصویر پیش کی گئی ہے آخر میں ابنائے اسلام کو اتباع امام کی تلقین ان لفظوں میں کی گئی ہے۔

اے قوم! وہی پھر ہے تباہی کا زمانہ　　اسلام ہے پھر تیر حوادث کا نشانہ
کیوں چپ ہے، اسی شان سے پھر چھیڑ ترانہ　　تاریخ میں رہ جائے گا مردوں کا فسانہ
مٹتے ہوئے اسلام کا پھر نام جلی ہو
لازم ہے کہ ہر شخص حسین ابن علی ہو

جوشؔ ملیح آبادی کا مشہور ترین مرثیہ "حسین اور انقلاب" ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ اس مرثیے میں جوشؔ نے حضرت امام حسین کے کردار میں اپنے مخصوص سیاسی نظریات و خیالات کو متشکل کرنے کی کوشش کی ہے اس لیے کچھ ایسی باتیں ان کے قلم سے نکل گئی ہیں جنھیں حضرت امام حسین عؑ سے منسوب کرنا کسی طرح درست نہیں۔ مثلاً

اب تک جو محوِ درسِ بغاوت ہے وہ حسین

اسلامی عقیدے کی رو سے امام حسین نے نہ تو خود بغاوت کی نہ کسی کو بغاوت کا درس دیا بلکہ یزید اور اس کے حواریوں کے ہاتھوں اسلامی طریقِ حکومت اور شعائر اخلاق کو جس طرح مسخ کیا جا رہا تھا، اس کی مزاحمت کی۔ اسلامی نظام کا باغی در اصل یزیدی گروہ تھا، امام حسین تو اس نظام کی طرف بلانے والے اور اس کی اتباع کی دعوت دینے والے تھے اس طرح کی چند

اور کوتاہیوں کے باوجود جوش کا مرثیہ حضرت امام حسین کے کردار اور سانحۂ کربلا کی معنویت کو بڑی کامیابی کے ساتھ ہمارے سامنے لاتا ہے۔ یہ دو بند دیکھیے:

عزّت پہ جس نے سر کو فدا کر کے دم لیا　　صدق و منافقت کو جدا کر کے دم لیا
حق کو ابد کا تاج عطا کر کے دم لیا　　جس نے یزیدیت کو فنا کر کے دم لیا
لی سانس جس رشتہ شاہی کو توڑ کر
جس نے کلائی موت کی رکھ دی مروڑ کر

جس کا ہجوم درد و الم سے یہ حال تھا　　سینہ تھا پاش پاش جگر پائمال تھا
رُخ پر تھا تشنگی کا دُھواں دل نڈھال تھا　　اس کرب میں بھی جس کو فقط یہ خیال تھا
آتش برس رہی ہے تو برسے خیام پر
آنے نہ پائے آنچ مگر حق کے نام پر

امام عالی مقام کو مخاطب کر کے کہتے ہیں:

اے رہبر خجستہ ولے ہادی غیور　　تو حافظے کا ناز ہے، تاریخ کا غرور
اب بھی ترے نشانِ قدم سے ہے وہ سرور　　لوحِ جبینِ وقت پہ غلطاں ہے موجِ نور
تو ہے وہ مہر دفترِ عزم و ثبات پر
اب تک دمک رہی ہے جو پشتِ حیات پر

جوش کے لہجے کی گھن گرج مرثیے کے مزاج سے کچھ زیادہ مناسبت نہیں رکھتی۔ اور ان کے مرثیے تعینِ مقاصد سے بھی کسی حد تک عاری ہیں۔ عمومیت کا جو رنگ ان کی شاعری کا خاصہ ہے، وہ مرثیوں میں بھی در آیا ہے لیکن اثر لکھنوی جمیل مظہری اور آل رضا کے مرثیوں میں لہجے کی گھن گرج کی جگہ متانت اور سنجیدگی نے لے لی ہے اور ان "حسینیت" کے مقاصد کی واضح تعیین بھی نظر آتی ہے۔ اثر لکھنوی امام حسین کے کردار کی خصوصیات اس طرح بیان کرتے ہیں:

کونین کا سردار حسین ابن علی ہے　　سرچشمہ انوار حسین ابن علی ہے

تابندہ اسرار حسین ابن علی ہے　　　وقت کا سپر دار حسین ابن علی ہے
مقدور کسے مدح امام دوسرا کا
حقا کہ وہ محبوب ہے محبوب خدا کا

اس مرثیے میں امام حسین کی رخصت، جنگ اور شہادت تینوں چیزوں کا بیان ہے مگر شاعر نے اصلیت کو کہیں ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے اور امام عالی مقام کے مرتبے کا احترام اور ان کی عالی حوصلگی کا احساس و عرفان، بیان شہادت میں بھی اس کے ساتھ رہا ہے۔

اللہ رے شوق گلفام شہادت　　　پیہم لب جاں بخش پہ تھا نام شہادت
محبوب کا پیغام تھا، پیغام شہادت　　　پھر کیوں نہ ہو اس شان سے انجام شہادت
قاتل کا اگر ہاتھ رکا، آنکھ بھر آئی
خنجر نے کمی کی تو رگ جاں ابھر آئی

یہ مرثیہ پچاس بند پر مشتمل ہے اور ۱۹۳۴ء میں پہلی بار شائع ہوا تھا۔

جمیل مظہری کا مرثیہ "عرفان عشق" ڈاکٹر سید صفدر حسین کے بقول مولانا ابوالکلام آزاد کے سیاسی نظریات سے متاثر ہو کر لکھا گیا جو سینتیس بند پر مشتمل ہے۔

تمہیدی حصّے کے بعد یہ بند آتے ہیں۔

اے خوشا وہ کہ جو فانوس ہدایت ہو جائیں　　　مشعل راہ سر وادی غربت ہو جائیں
اہل بینش کے لیے درس بصیرت ہو جائیں　　　ہر ضرورت تو شہید رہ ملت ہو جائیں
عزم کچھ کر کے سوئے کوچۂ قاتل پہنچیں
تیر کر خون کا دریا سر ساحل پہنچیں

برق شمشیر کی چمک کو تماشا سمجھیں　　　زخم کو اک ثمر نخل تمنا سمجھیں
سر چشمے سے سمندر کو بھی قطرا سمجھیں　　　اپنی تلوار کو بس حاصل دنیا سمجھیں
شدت عزم سے دنیا میں جگہ پا کے رہیں
کروٹیں اپنے زمانے کو بدلوا کے رہیں

اس سلسلے کے اور کئی بند ہیں جو اس بند تک پہنچتے ہیں :

پیشِ باطل کبھی گردن کو جھکاتے بھی نہ ہو ۔ رخ پہ گھبرا کے، سپر جنگ میں لے کے بھی نہ ہوں
تشنہ لب ہوں تو زباں لب پہ پھراتے بھی نہ ہو ۔ آنکھ کے سامنے دریا ہو تو جائے بھی نہ ہوں
چشمِ آبِ بقا ڈھونڈلیں پینے کے لیے
مختصر یہ ہے کہ مرجاتے ہوں جینے کے لیے

ایسے مثالی کرداروں کی تلاش میں شاعر کا تخیل اسے دشتِ کربلا تک لئے پہنچتا ہے جہاں امام حسین کے افراد قافلہ اسے ان تمام اوصاف سے متصف نظر آتے ہیں۔

ایسے لوگوں کا جو تاریخ لگاتی ہے سراغ ۔ کربلا میں نظر آتا ہے اک اجڑا ہوا باغ
چند قبریں، شبِ تاریک منزل کا چراغ ۔ سینۂ مادرِ گیتی پہ غمِ ہجر کا داغ
گوشِ دل میں ابھی آواز درا باقی ہے
قافلہ بڑھ گیا نقشِ کفِ پا باقی ہے

معرکہ وہ کہ جو تاریخ میں ہے لاثانی ۔ وہ کڑی دھوپ وہ سورج کی تپش افشانی
امتحان گاہ محبت کی فضا طولانی ۔ ننھے بچوں کی یہ فریاد کہ پانی پانی
مگر اللہ رے عزم ان کا شجاعت ان کی
ڈگمگائے نہ قدم واہ رے ہمت ان کی

عورتیں ان کی، وہ برپا کُنِ اخلاق عظیم ۔ جن کے سینوں میں دھڑکتا تھا دلِ ابراہیم
اپنے بچوں کو کیا فدیۂ راہِ تسلیم ۔ شمع فانوس وفا مجلۂ عفت کی مقیم
پھینک کے سر سے ردا خیمے سے باہر نکلیں
نصرت حق کے لیے بیلچے لے کر نکلیں

خواتین کربلا کی تصویر کا موازنہ ان کی اس تصویر سے کیا جائے جو پیش رو مرثیہ نگاروں کے ہاں نظر آتی ہے تو اصلیت اور تصنع کا فرق صاف ہو جائے گا۔

آگے چل کر کہتے ہیں :

اے خوشا فطرت بیدار حسین ابن علی　　اے خوشا مسلک ایثار حسین ابن علی
اے خوشا جذبۂ انصار حسین ابن علی　　اے خوشا شان علم دار حسین ابن علی
یوں اٹھایا علم فوج کہ ہے نام اب تک
سر اٹھائے ہوئے ہے پرچم اسلام اب تک

مقصد حُسینیت کی کیسی موثر تفسیر ہے۔ ایک اور بند:

مر گئے حمد خدا بس اس ہیں کرتے　　دم جو نکلا بھی تو دم عشق کا بھرتے بھرتے
ہاتھ سے تیغ نہ چھوٹی کبھی مرتے مرتے　　قاتل آیا بھی پئے قتل تو ڈرتے ڈرتے
مر کے چہرے پہ تبسم رہے غازی ایسے
سر کٹے سجدۂ خالق میں نمازی ایسے

حضرت امام حسین، کہ امیر المومنین ہیں، اور ان کے جری رفقا کے ظاہری اور باطنی اوصاف کا اس ایجاز و اختصار اور اس اصلیت و واقعیت کے ساتھ، موثر شعری اظہار شاذ و نادر ہی دیکھنے میں آئے گا۔

یہاں آلِ رضا کے مرثیوں کا حوالہ بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ آل رضا کا لہجہ بہت اثر آفریں ہے اور انھوں نے مرثیے کو امام حسین کی اخلاقی اور روحانی تعلیم کی پیش کش کا ذریعہ بنایا ہے۔ یزیدیت اور حسینیت کا فرق بیان کرتے ہوئے ایک جگہ کہتے ہیں۔

اس کو یہ ضد کہ نیا دین کا افسانہ بنے　　اس کو یہ فکر کہ اسلام تماشا نہ بنے
اس طرف یہ، کہ مٹا ڈالو جو ہم سا نہ بنے　　اس طرف وہ بھی نہیں غیر جو اپنا نہ بنے
زعم اس کو کہ ابھی چوٹ کڑی باقی ہے
ناز اس کو کہ حسن ابن علی باقی ہے

کربلا کی جنگ در اصل انہی دو ذہنوں کی جنگ تھی۔ ایک طرف دنیا اور دولتِ دنیا کے طلبگار اور دوسری طرف دین اور استحکام دین کے علم بردار۔ مورخ کے قلم نے اس جنگ کا کیا انجام صفحات روزگار پہ رقم کیا۔ یہ آل رضا کی

زبانی سنیے :

کون مردودِ جہاں کون ہے ممدوحِ وحید　　کس کے ماتم میں سنہ اکسٹھ ہے عاشور کی عید
کون اسلام کا ہے مایہ صد ناز شہید　　کون فاتح ہے محمد کا نواسہ کہ یزید؟

مٹ گیا کس کا نشان بول ہے بالا کس کا؟
آج دنیا پہ ہے بیٹھا ہوا سکہ کس کا؟

۱۹۴۷ء میں ہندوستان کا آزاد ہونا اور ساتھ ہی اس کا منقسم ہو جانا، ہماری قومی اور ملی زندگی کا ایک اور ایسا موڑ تھا جو تبدیلیوں کا سیل اپنے ساتھ لایا۔ جہاں تک میری ناقص معلومات کا تعلق ہے۔ مرثیہ گوئی نے پاکستان میں زیادہ مضبوطی کے ساتھ قدم جمائے اور پچھلے پچیس تیس برس میں وہاں ایسے مرثیہ گو شاعروں کی ایک بڑی تعداد سامنے آئی جنھوں نے مرثیے کو شعروادب کے جدید ترین میلانات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی اور اس کے مذہبی پہلو کے ساتھ ساتھ ادبی پہلو کو بھی وقار و اعتبار بخشا۔ پاکستان کے کئی مرثیہ نگار شعرا نے اپنے مرثیوں کے مجموعے بھی شائع کئے ہیں جو اس صنف کے جدید ترین نمونوں پر مشتمل ہیں۔

آزادی کے بعد ہندوستان میں بھی اچھے مرثیے کہے گئے ہیں اور پاکستان کی طرح یہاں بھی ساخت اور مضامین دونوں اعتبار سے مرثیہ نئی تبدیلیوں سے گزرا ہے۔ شاد، جوش اور جمیل مظہری وغیرہ نے مرثیے کے مضامین تو بدلے لیکن ہیئت وہی مسدس کی بحال رکھی جو انیس اور دبیر سے ورثے میں ملی۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کے مرثیہ نگار شاعروں نے اس روایت کو قائم رکھا لیکن بعض دوسری ہیئتوں میں بھی مرثیے کہے۔

جہاں تک ہندوستان کا تعلق ہے، اس عہد کے مرثیہ نگاروں میں شمیم کرہانی، مہدی نظمی اور ڈاکٹر وحید اختر کے نام بہ طور خاص لیے جا سکتے ہیں. یہ تینوں ہی شاعر صرف مرثیہ نگار نہیں بلکہ شاعری کی دوسری اصناف کے

والے سے زیادہ پہچانے جاتے ہیں تاہم ان کے ہاں مرثیہ اپنی ادبی آن بان کے ساتھ نظر آتا ہے اور انھوں نے مرثیے کہے بھی خاصی تعداد میں ہیں بالخصوص مہدی نظمی اور ڈاکٹر وحید اختر نے۔ ان کے مرثیوں میں بھی سانحہ کربلا کی اخلاقی معنویت پر زیادہ زور ہے اور واقعات کی تفصیلات پیش کرنے سے زیادہ ان سے استنباط نتائج کا میلان پایا جاتا ہے۔ ان کے بعد ناشر نقوی، عظیم امروہوی اور کچھ دوسرے جواں سال شاعروں کے نام بھی لیے جا سکتے ہیں، جنھوں نے مرثیہ نگاری کی طرف خصوصیت سے دھیان دیا ہے اور مرثیے کی نئی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے۔

خاتمۂ کلام سے پہلے میں ایک بات ضرور کہنا چاہوں گا۔ سوال یہ ہے کہ انیس و دبیر اور ان کے پیروکاروں کے بعد مرثیہ جن مراحل سے گزرا، انھیں ہم واقعی مرثیے کی تہذیب واصلاح سے تعبیر کر سکتے ہیں یا محض تبدیلی ہی کا نام دے سکتے ہیں جو مثبت بھی ہو سکتی ہے اور منفی بھی۔ میری ناقص رائے میں مرثیے سے بہاریہ مضامین اور ساقی نامے وغیرہ کا اخراج اور ان کی جگہ عرفان حیات و کائنات کے مباحث کا داخل کیا جانا حقیقتاً ایک اصلاحی اقدام تھا۔ اسی طرح اصحاب کربلا کی بے بسی اور مظلومیت پر زیادہ زور دینے کے بجائے جس کا مقصد گریہ و بکا کی فضا پیدا کرنا تھا، ان پاک نفوس کے ایثار و استقلال اور بلند اطوار و عادات کا ذکر انسانی سیرت کی اصلاح اور مرثیے کے سامعین یا قارئین کے تزکیۂ نفس کا زیادہ مؤثر وسیلہ ہے اور حقیقت کے بھی زیادہ قریب ہے۔ لیکن جہاں تک رزمیہ عناصر کا تعلق ہے، ان میں کمی آجانے سے مرثیے کے فنی مرتبے کو ضعف پہنچا ہے۔ اسی طرح محاکات کی جو فضا اور جذبات نگاری کا جو انداز قدیم مرثیہ گویوں کے ہاں ملتا ہے، جدید رنگ کے مرثیہ نگار اس کے کچھ زیادہ کامیاب نمونے پیش نہیں کر سکے۔ اور اس ضمن خاص میں وہ اپنے پیش رو مرثیہ نگاروں سے بہت پیچھے ہیں۔ جہاں تک

ہیں سمجھ سکا ہوں، جدید مرثیے ہیں ان عناصر کی کمی فنی تقاضے یا اصلاحی جذبے کا نتیجہ نہیں اسے جدید مرثیہ نگاروں کی تن آسانی یا عجز شاعرانہ ہی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ جدید مرثیہ اپنی بعض خوبیوں کے باوجود خالص فنی نقطہ نظر سے قدیم مرثیے کے مرتبے کو نہیں پہنچتا۔

آخر میں ایک اور بات جو موضوع زیر بحث سے پوری طرح متعلق نہ ہوتے ہوئے بھی کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتی ہے۔ قدیم مرثیے کے بعض اجزا میں ہم تغزل کے عناصر کی نشاندہی کر چکے ہیں۔ بہار کے مناظر، ساقی نامے یا گھوڑے اور تلوار وغیرہ کی تعریف میں قدیم مرثیوں میں اکثر تغزل کا رنگ شامل ہو گیا ہے۔ ہمارے زمانے میں یہ قدیم روایت برعکس صورت میں سامنے آئی ہے یعنی بعض جدید غزل گو شعراء کی غزل میں مرثیت کا رنگ در آیا ہے۔ پاکستان کے افتخار عارف کے علاوہ جن کی پوری شاعری کا پس منظر ہجرت یا کربلا کا ہے۔ ہندوستان کے بعض شاعروں مثلاً محسن زیدی، مخمور سعیدی، حیات لکھنوی اور امیر قزلباش وغیرہ کی غزلوں کے بہت سے اشعار واقعہ کربلا اور اس کی روحانی اور اخلاقی معنویت کو عصری تناظر میں پیش کرتے ہیں اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مرثیے نے بہ حیثیت صنف، ترقی کے زیادہ مدارج خواہ طے نہ کیے ہوں لیکن ان کا موضوع لازوال ہے اور ہمارے اجتماعی حافظے میں ہمیشہ ہمیش اپنی جگہ بنا چکا ہے۔ کسی شاعر نے بالکل سچ کہا ہے:

جب تک جہاں میں ہے حق و باطل کی کشمکش
ہر دور کو رہے گی ضرورت حسین کی

ڈاکٹر صادق نقوی

حضرت باقر امانت خانی کی مرثیہ نگاری

غم انسانی خواہشات کی دین ہوتا ہے اس لیے غم کے بغیر زندگی کا تصور محال ہے لیکن ہر غم وقت کا اسیر ہوتا ہے جس طرح خواہشات انسانی اسے جنم دیتے ہیں اسی طرح گذرتا ہوا وقت اس کی شدت کو کم کرنے اور بعض وقت اسے بھلا دینے کا باعث بنتا ہے۔ غم کا یہ آئین انسان کے بہت سارے غموں کے لیے صحیح ہے لیکن اس فہرست میں ایک غم ایسا بھی ہے جو اسیر زمان و مکان نہیں ہے۔ غم شہیدان کربلا پر نہ گذرے ہوئے وقت کا کوئی واضح اثر ملتا ہے اور نہ یہ غم اسیر مکان رہا ہے۔ بلکہ یوں ہے کہ اس غم سے ربط اہل فکر و نظر کے درمیان حق و صداقت سے وابستگی سمجھی جاتی رہی ہے۔ اسی وجہ سے شاعری کے وہ اصناف، جو اس غم کے اظہار کے لیے مختص ہو گئے ہیں ہر دور اور ہر زمانے میں شعرا کی توجہ کا مرکز رہے ہیں۔

قطب شاہوں کے شہر حیدرآباد کی فضا میں مرثیے کی ابتدا اور اس کی مسلسل ترقی سے ہمیشہ ہی مانوس رہی ہیں۔ حضرت باقر امانت خانی نے انھیں فضاؤں میں آنکھیں کھولیں ۱۹ مارچ ۱۹۰۹ء میں ولادت ہوئی۔ عالمگیر کے وزیر امانت خان سے خاندانی سلسلہ تھا اس لیے امانت خانی کہلائے۔ والد بزرگوار میر زین العابدین کے زیر سایہ ابتدائی تعلیم و تربیت ہوئی۔ قدرت نے باقر امانت خانی کو دو صلاحیتوں سے سرفراز کیا۔ آرٹ اور شاعری۔ باقر صاحب نے دونوں صلاحیتوں کو اپنا لہو دیا اور انھیں اپنے میں یوں رچا بسا لیا کہ باقر صاحب کی شخصیت سے کسی ایک کو بھی الگ کرنا ممکن نہیں ہے۔ لیکن ان کی شخصیت کا اہم پہلو یہ ہے کہ انھوں نے آرٹ کو اپنی شاعری اور شاعری کو اپنے آرٹ میں یوں سمو دیا کہ ان کے یہ دو وصف ایک ہی مرکز کے اطراف کھنچے ہوئے دو ہم محیط

دائرے بن گئے۔ باقر امانت خانی نے اپنی ہر نعمت کا استعمال اظہار دلائے اہلبیت کے لیے
ایک سو پچاس سے کچھ زیادہ ہی تصویریں بنائیں۔ جن میں سے اکثر مذہبی موضوع پر ہیں۔ باقر امانت
خانی کو آرٹ کی دنیا نے دل کھول کر نوازا۔ ان کی پینٹنگس کو ہندوستان گیر شہرت ملی مہاراجہ سر کشن
پرشاد نے انھیں پینٹنگ میں اپنا استاد بنایا لیکن باقر امانت خانی کی شخصیت کا منفرد پہلو یہ ہے
ان میں آرٹ اور شاعری دونوں کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ پروفیسر عالم خوندمیری نے ان کے م
"جہاد صبر" پر اظہار خیال کرتے ہوئے اسی بات کو یوں لکھا ہے" باقر امانت خانی حیدرآباد کے شع
میں اس لحاظ سے بھی ایک منفرد مقام کے حامل ہیں کہ ان کی فنکارانہ شخصیت مصوری کے فن لطی
اور شاعری کے فن شریف کا سنگم ہے۔

بلند قامت، چھریرا بدن، تیکھے نقوش، سنجیدہ مزاج، حضرت باقر امانت خانی حیدرآباد
تہذیب کا چلتا پھرتا جیتا جاگتا نمونہ ہیں۔ ۱۹۲۴ء سے اب تک باقر امانت نے مدح اہلبیت و ذ
شہیدان کربلا میں ۱۵۰ قصائد، ۵۰۰ سلام، ۳۳ مرثیے، ۲۰۰ قطعات اور بے شمار نوحے کہے ہیں
برس کی عمر ہے لیکن فکر اب بھی بیدار ہے مشق سخن جاری ہے۔ ۱۹۵۵ء سے مرثیہ گوئی کا آغا
تھا اب بھی جاری ہے۔ ہر سال ۱۲ محرم کو ایک تازہ مرثیہ گوش گذار سامعین کرتے ہیں۔

باقر امانت خانی کے مرثیے قدیم و جدید کا حسین امتزاج ہیں۔ مرثیے کے وہ ارکان جنھیں
قدیم کے مرثیہ نگاروں نے اپنایا تھا باقر صاحب کے مرثیوں میں بھی ملتے ہیں ۱۲ مرثیوں میں ساقی نا
نظم کیا ہے اور خوب کیا ہے ایک بند ملاحظہ کیجیے

بہار باغ جہاں جو ہر ثواب شراب　　ذخار حسن عمل دافع عذاب شراب
کہوں گا نزع کی حالت میں بھی شراب شرا　　سکون شراب ہے تسکین اضطراب شراب

نہیں چھپے گی کبھی حب بوتراب کی بو
مرے کفن میں بھی ہوگی اسی شراب کی بو

لیکن روایات کی اس پاس داری کے باوجود باقر صاحب کے مرثیے کل کی شاعری
کہے جاسکتے بلکہ ان میں وہ سب کچھ ہے جسے آج کی دنیائے ادب شاعری کا لازمہ سمجھتی ہے
مرثیوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے خود باقر صاحب نے لکھا ہے" زمانے کا رنگ بدل گیا۔

فکر و نظر کے زاویے تبدیل ہو گئے ہیں۔ مرثیہ کا رنگ بھی ماحول کے تقاضے سے بدلنا ہوگا اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ مرثیہ اپنے حدود کو توڑ کر آگے نکل جانے اور مرثیہ کہے جانے کا مستحق نہ ہو"۔ باقر صاحب نے اپنے سارے مرثیوں میں اپنے نظریے کو عملی جامہ پہنایا ہے۔ اس لیے ان کے مرثیوں کا وصف نہ نئے تجربے ہیں اور نہ مرثیے کی ہیئت میں رد و بدل بلکہ باقر صاحب کے مرثیے اُس حُسن سے مرصع ہیں جو ایک آرٹسٹ کا حصہ ہوتا ہے۔ اِن کے مرثیوں کی منظر نگاری خاصے کی چیز ہے ایسے لگتا ہے جیسے باقر صاحب نے لفظوں سے تصویریں بنائی ہوں صبح عاشورہ کا منظر ملاحظہ فرمایئے۔

اب رم کی صفت بھول گئے دشت کے آہو ؛ ہر سمت چراغ اپنے بجھانے لگے جگنو
سورج نہیں یہ ہے شب عاشور کا آنسو ؛ ہیں صبح کی چادر میں نہاں شام کے آنسو
ہر روز نظر آئے گا ہرگز نہ بہے گا
رخسار پہ ہنسی کہ یہ تا حشر رہے گا

چھ ماہ کے شہزادے علی اصغرؑ کی لاش ہاتھوں پہ لیے جب حسین ابن علی خیمہ کے نزدیک پہنچے تو ام رباب بے چین ہو کر نکل آئیں اس منظر کو باقر صاحب نے یوں نظم کیا ہے۔

لاش ہاتھوں پہ تھی رنگین تھا خون سے بازو ؛ پہنچے خیمہ کے قریں اپنے جو شاہ خوش خو
اَب ہیجان سے ہوا سیر یہ تیرا مہرو ؛ بولے یوں مادر اصغر سے بہا کر آنسو
ماں نے دل تھام کر آغوش میں لے لی میت
منہ کو پھیرے ہوئے شبیر نے دے دی میت

باقر صاحب کو شعر کہتے ہوئے اس کا احساس ہمیشہ ہی رہا ہے کہ وہ آرٹسٹ ہیں اسی لیے انھوں نے اپنے مرثیوں میں اپنے اس وصف کا کھل کر اظہار کیا ہے اسی اظہار نے باقر صاحب کے مرثیوں کو انفرادیت دی ہے اور اُن کے مرثیوں کو وہ حُسن عطا کیا ہے جو ایک آرٹسٹ کا منصب ہے کچھ بند ملاحظہ کیجئے۔

اے جستجو فکر نمایاں کمال کر! ؛ عرش علو سے عزم و عمل سے فعال کر
خونِ جگر سے صفحہ قرطاس لال کر ؛ لکھ فکر جبریل کا شہپر نکال کر

کاغذ پکار اٹھے کہ خدا کا ولی علی
بولے زبانِ خامۂ شبیر علی علی

ہے انقلاب میرے قلم کی صفات میں
یاد علش کا کلک ہے دستِ حیات میں
پیاسوں کی پیاس کی ہے سیاہی دوات میں
دیکھیں گے آپ آگ لگادوں فرات میں
پیاسوں کی یاد آئے گی تدبیر سے مری
نکلے گی آگ گرمی تحریر سے مری
روح شجاعت

شکلیں وہ کھینچے نقل پہ ہو اصل کا گمان
بجلی چمک کے گر پڑے بنتے ہی آشیاں
مینا سے سن لوں قلقلِ مینا کی ہچکیاں
ساغر کی شکل بنتے ہی چھا جائیں بدلیاں
اشکال کے خطوں میں ہو تنویر میکدہ
نشہ چڑھے جو دیکھ لوں تصویر میکدہ
تصویر اجر رسالت

آرٹ اور شاعری کا حسین امتزاج اس بند میں ملاحظہ فرمایئے۔

عاشور کی سحر کا ذرا کھینچ دے سماں!
جس سے عیاں ہو قسمت حر کی تجلیاں
سیدھے خطوں پہ مہر کی کرنوں کا ہے گمان
پیدا تیری حریر سے ہو اکبری اذان
یوں مضطرب ہو نور کہ پارا کہیں جسے
نقطہ وہ دے کہ صبح کا تارا کہیں جسے
"اجر رسالت"

تصویریں بنانے کا یہ انداز بھی دیکھئے۔

سطح کاغذ ہوئی تر کھینچ گئے جب دیدہ نم!
ہچکیاں آنے لگیں بن گئے ساغر جس دم
کھینچ دی کلک مصور نے جو تصویر حرم
سجدے کرنے لگا ہر گام پہ بہزاد قلم
نقش دریا بنا آوازِ لب جو آئی
پھول کا بننا تھا قرطاس پہ خوشبو آئی

زلف سجاد کا سایہ پڑا زنجیر بنی
شکل اصغر جو کھینچی پیاس کی تصویر بنی
بن گئے اشک ندامت رہ تدبیر بنی
حر کی تصویر کا بننا تھا کہ تقدیر بنی

صبح عاشور کی تصویر میں تارا چمکا
لوح محفوظ پہ قسمت کا ستارا چمکا
"جہاد صبر"

مرثیہ اپنی ساری وسعتوں کے باوجود بھی بہرحال شہیدان کربلا کی عظمتوں کے اظہار اور ان کے مصائب پر غم والم کو ابھارنے کی نیت سے لکھا جاتا ہے اس لیے مرثیے میں دونوں اجزا نہ ہوں تو اُسے مرثیہ کہنا میرے اپنے خیال میں مناسب نہیں ہے مرثیے کے اس وصف پر سارے قابل ذکر مرثیہ نگاروں نے خاصی توجہ دی ہے باقر صاحب نے اپنے مرثیوں میں مرثیے کے ان اہم اجزا کا خاص طور سے خیال رکھا ہے اس رُخ پر بھی باقر صاحب کے آرٹ نے مرقع کشی کرنے میں اُن کی خاصی مدد کی ہے شہزادی زینب کی مدح کا یہ بند ملاحظہ کیجئے۔

حیدری وصف و محاسن کا سراپا زینب
عصمت فاطمہ زہرا کا خلاصہ زینبؑ
ساحل نہر پہ اک پیاس کا دریا زینب
عرشِ معراجِ جلالت کا ہے پرداز زینب
سامنے یوں صفت ترمیزلی آتی ہے
اسی پردے سے تو آواز علی آتی ہے
"جہاد صبر"

حضرت عون ابن علی کی تصویر دیکھیے۔

اک ضوفشاں گہر ہے صدف جس کا ہے مکان
اک پھول ہے جو ہنستا ہے پتوں کے درمیان
اک چاند ہے جو ابر کے پیچھے ہے ضوفشاں
اک تیغ ہے نیام بقا میں جو ہے نہاں
وہ قلب جس کا وصف شجاعت پسند ہے
خوشبو یہ وہ جو شیشۂ غفلت میں بند ہے
"روح شجاعت"

حضرت علی اصغر کا مرقع یوں بنایا ہے۔

جس پہ رن میں ہوا قرآن کا گمان وہ اصغر
پیاس سے سانس بنی جس کی دھواں وہ اصغر
جس نے ہنس کر کیا مقصد کو عیاں وہ اصغر
عزم نصرت میں جو بچہ تھا جواں وہ اصغر
نام اصغر ہے کہ ہے حرز جوادِ اکبر
رن میں بے تیغ کے کرتا ہے جہاد اکبر
"گہوارہ شہادت"

شہزادی زینب کے فرزند عون و محمد کی تصویریں یوں ہیں۔

نیچے ہاتھوں میں اور پشت پہ چھوٹی ڈھالیں
خوب یہ جانتے ہیں فوج عدد کی چالیں
سر پہ وار آئے تو ہنستے ہوئے اس کو ٹالیں
ردھیں کھنچ جائیں اگر آنکھوں میں آنکھیں ڈالیں
ان کے چہروں سے عیاں سبط پیمبر کا وقار
ان کے تیور سے عیاں صولت جعفر کا وقار

"جہاد صبر"

مجلس عزا کا مال گریہ ہے۔ مرثیے مجلسوں میں پڑھنے کے لیے ہی لکھے جاتے ہیں اس لیے مرثیہ میں مصائب کے بند اہمیت رکھتے ہیں۔ مصائب کا بیان ذاکرین نے شعرا سے سیکھا ہے اس لیے کہ شعرا ہی نے قتل کی روایت کو نظم کرتے وقت نفسیات انسانی کا خاص خیال رکھا ہے حقیقت یہ ہے کہ واقعہ کربلا کی غم انگیزی کی طرف حق پسندوں کو متوجہ کرنا مورخین کا نہیں مرثیہ نگاروں کا کارنامہ ہے مورخ کا منصب کسی معاملے کی چھان بین اور اُسے صحیح صحیح لکھنا ہوتا ہے۔ وہ (FACT) کو ترتیب دے کر نتیجہ بھی اخذ کرتا ہے لیکن کسی معرکہ میں اُس کے کرداروں کے جذبات کا اظہار اُس کا منصب نہیں ہوتا یہ کام شاعر کا ہے۔ آپ کو تاریخ کربلا پر لکھی گئی کسی بھی مستند کتاب میں یہ تو مل جائے گا کہ عباس علی خیمے سے نکلے تو علم کے ہمراہ مشکیزہ بھی لیے ہوئے تھے۔ فرات کا رُخ کیا۔ جنگ فرمائی اُس لشکر کو ہٹایا جو فرات پر پہرہ دے رہا تھا پیاسے دریا سے واپس پلٹے۔ لڑائی کا آغاز فرمایا دونوں ہاتھ قطع ہوئے۔ مشکیزہ پر تیر لگا۔ زخموں سے چور ہو کر زمین پر آئے۔ مرحسین کی گودی میں تھا جب دنیا سے رخصت ہوئے لیکن تاریخ کی کوئی کتاب آپ کو یہ نہ بتا سکے گی کہ جب خیمے سے چلنے لگے تو اہل حرم پر کیا گذری۔ سکینہ کا کیا حال تھا زینب کی نظریں کیوں اپنے بازوں کا جائزہ لے رہی تھیں۔ فرات سے پیاسے پلٹے تو وفا کی صفت عباس کا رسم بن گئی۔ اور پھر جب گھوڑے سے زمین پر تشریف لائے تو ہاتھ نہ تھے کہ اُن کا سہارا لیتے واقعہ کے ان دردانگیز پہلوؤں کی طرف مرثیہ نگاروں نے متوجہ کیا اور یہ یقیناً صاحبان حق و صداقت پر اُن کا بڑا احسان ہے۔ چونکہ شاعر اور مورخ کا منصب جدا جدا ہے اس لیے میرے خیال میں مرثیوں کو تاریخ پر منطبق کر کے پڑھنا صحیح نہیں ہے۔ مرثیہ تاریخ کی کتاب نہیں جذبات کی عکاسی کا مرقع ہوتا ہے اس لیے شاعر کو یقیناً اس کا حق حاصل ہے کہ وہ تاریخ کے واقعہ کی بنیادوں کو محفوظ رکھ کر اپنے منصب کو پورا کرے۔

حضرت باقر امانت خانی نے اپنے اس منصب کو یقیناً پورا کیا ہے۔ شہادت حضرت عباس کا یہ بند ملاحظہ کیجئے۔

مرکب سے گرا لواسد اللہ کا پیارا سر ہوتے ہی تن سے بہنے لگا خون کا دھارا
بے دست کو کس طرح سنبھلنے کا ہو یارا گرتے ہوئے وہ خاک پہ لے کس کا سہارا
مظلوم کا انداز ہی ہر اک سے جدا ہے
اس بیکسی سے کوئی نہ گھوڑے سے گرا ہے (دبیر بنی ہاشم)

لاشِ علی اکبر پر امام حسین کے پہنچنے کو باقر صاحب نے باپ کی نفسیات کو پیشِ نظر رکھکر یوں نظم کیا ہے۔

بیٹھے ہیں خاک پہ باحال پریشان سرور فرش سے تا بہ فلک ہو گیا آہوں کا اثر
باپ کی آنکھوں سے ڈالی جو نظر سینے پر اور گہرا نظر آنے لگا زخم اکبر
صاف کی گرد جوان سال کے رخساروں سے
زخم اکبر کو سیا آنسوؤں کے تاروں سے (اذانِ مجسم)

شہزادی زینب کا کمال صبر اپنے بیٹوں کی لاشوں کے درمیان سجدہ تھا۔ باقر صاحب نے اسے یوں نظم کیا ہے۔

پھیلی خبر جو موت کی محشر بپا ہوا! شبیر کے خیام میں اک تہلکہ مچا
اہل حرم تو کرتے تھے سر کھول کر بکا زینب نے لاکے اپنا مصلےٰ بچھا دیا
آنسو کو پی کے صبر کی منزل پہ رک گئیں
اور تھرتھرا کے شکر کے سجدے میں جھک گئیں (میسرین)

باقر امانت خانی اُن چند خوش نصیب شعرا میں سے ایک ہیں جنھیں اُن کی زندگی میں ہی دادِ فن ملی۔ اُن کے سارے مرثیے چھپ چکے ہیں ہر سال ایک مرثیہ کتابی شکل میں مجلس میں تبرک کے طور پر تقسیم ہوتا رہا ہے۔ اس کے علاوہ حیدرآباد میں ۵ مرثیے امانتِ سخن کے نام سے اور کراچی سے پانچ مرثیے امانتِ غم کے نام سے شائع ہوئے ہیں ان کے مرثیوں پر ادب اور مذہب کی دنیا کی سرکردہ شخصیتوں نے اظہار خیال کیا ہے۔ جناب نسیم امروہوی لکھتے ہیں باقر صاحب کا

حُسن اعتدال ہے وہ مرثیے میں نہ تو یکسر قدیم ہیں نہ سراسر دکھی قسم کی جدیدیت کے علمبردار ان کے مرثیے قدیم و جدید فکر کا حسین امتزاج ہیں (امانت غم ص ۵۹)

پروفیسر احتشام حسین نے باقر صاحب کے ایک مرثیے پر اظہار کرتے ہوئے یوں لکھا ہے "آج کا مرثیہ نگار کلاسیکی طرز ادا کی طرف واپس نہیں جا سکتا دوسرے یہ کہ اگر وہ کوشش کر کے واپس بھی جائے تو اپنے عہد کے سامعین سے جذباتی اور فکری ہم آہنگی نہیں پیدا کر سکے گا۔ چنانچہ موجودہ عہد کے اکثر مرثیہ نگار اس حقیقت کا احساس رکھتے ہیں اور شعوری طور پر اپنی راہ بدل رہے ہیں انہی میں باقر امانت خانی بھی ہیں" (امانت سخن ص ۸)

۞

سید ضمیر حسن دہلوی

سودا کی مرثیہ نگاری

دہلی میں جیسے جیسے ریختہ گوئی کو فروغ حاصل ہوا، مرثیہ نے بھی اپنی ترقی اور ترویج کی منزلیں طے کرنا شروع کیں۔ کئی قابل ذکر مرثیہ نگار اور سوز خواں پیدا ہوئے۔ درگاہ قلی خاں نے "مرقع دہلی" میں شاہ جہاں آباد کی تہذیبی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر جو گفتگو کی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ مرداں میں ہونے والی مجالس میں ائمہ اطہار کی تعریف کے قصیدے اور اہل بیت کے مصائب کا بیان کیا جاتا تھا۔ اُن دنوں یہاں مرثیہ کہنے اور پڑھنے والے کو بڑے احترام سے دیکھا جاتا تھا۔ مسکین حزین، غمگین اس دور کے مشہور مرثیہ نگار اور مرثیہ خواں ہیں چنانچہ ان کے بارے میں لکھا ہے۔

"مرثیہ بزبان ریختہ گفتن مہارت تمام دارند۔ درہمہ شہر کلام آنہا شہرت دارد و در واقعہ ہر سہ کس بسیار می گویند و الفاظ الم آور بزبان حسرت آگیں ایجاد می کنند .... انتقے کہ از استماع مرثیہ ہائش بہ ارباب تعازی می رسد کہ از روضتہ الشہدا منصور نیست و نہ از وقایع مقبل"[۱]

وقائع ملا مقبل پر تفصیلی گفتگو ڈاکٹر تنویر احمد علوی کریں گے۔

اس بیان سے جہاں ان مرثیہ نگاروں کی مقبولیت اور اہل شہر کی طرف سے ان کی قدر افزائیوں کا اندازہ ہوتا ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ روضتہ الشہدا اور واقعات

---

[۱] مرقع دہلی درگاہ قلی خاں۔ ۴۲

مُلّا مُقبل کے مقابلے میں اب ریختہ کے مرثیوں کو زیادہ قبولِ عام حاصل ہوتا جارہا تھا۔ چنانچہ صاحبِ طبقات الشعرا نے بھی مسکین کی مرثیہ نگاری کی نسبِ اہل بیت کی طرف خصوصیت سے اشارہ کیا ہے۔

"مسکین ساکن دہلی۔ مردے بود، صاحبِ درد۔ مسکین وضع، محبتِ اولادِ نبی و اولادِ علی در دلِ خود بدرجۂ کمال داشت تمام عمرِ خود در تصنیفِ مرثیہ امام حسن و امام حسین شہیدانِ دشت کربلا صرف نمودہ۔ بوقتِ مرگِ خود یک صندوقچہ پُراز مسوّداتِ مرثیہ بجائے ترکہ گزاشت[1]"۔

اس دور کی رثائی شاعری کے چند نمونے کربل کتھا میں بھی ملتے ہیں اور فضلی نے مرثیہ نگاری کے محرکات کو بھی نمایاں طور پر پیش کیا ہے۔

"یہ بندہ حقیر پُر تقصیر حسب الارشاد اس قبلہ گاہ کے فلا روضۃ الشہدا کا کہ واقعہ شہادت کربلا کا اس میں لکھا ہے سونا تا تھا۔ لیکن معانی اُوس کے اسرار دعوارت کی سمجھ میں نہ آتے تھے .... اکثر اوقات بعد کتاب خوانی کے سب مذکور کرتے کہ صد حیف و صد ہزار افسوس کہ ہم کم نصیب عبارتِ فارسی نہیں سمجھتے اور رونے کے ثواب سے بے نصیب رہے۔ ایسا کوئی صاحب شعور ہووے کہ کسی طرح من و عن ہمیں سمجھائے اور ہم بے سمجھوں کو سمجھا کر رولاوے[2]"۔

عورات و عوام کی مذہبی عقائد سے دلچسپی اور گریہ و بکا کے وسیلہ سے نجاتِ اخروی کے حصول کی خواہش اس موضوع سے گہری عقیدت اور اہل بیت سے عشق کو مرثیہ نگاری کا بنیادی محرک قرار دیا گیا تھا۔

سودا نے اس کے برعکس، ان مرثیہ گویوں پر سخت اعتراض کیا ہے جو مرثیے کو محض

---

[1] طبقات الشعرا۔ قدرت اللہ شوق ۹۲۔۹۳

[2] کربل کتھا۔ فضلی ۳۸

اثنائیت کا مترادف سمجھتے تھے۔ وہ مرثیہ کو صرف اظہارِ عقیدت کا آلہ بنانا نہیں چاہتے تھے۔ بلکہ وہ اسے شاعری کی ایک صنف سمجھ رہے تھے اور اس سے وہ نقائص دور کردینا چاہتے تھے جن پر اس وقت کے مرثیہ گو کوئی دھیان نہیں دے رہے تھے۔ پھر بھی سودا کے اکثر مرثیے ایسے ہیں جن پر روایت نگاری کی دھندلی پرچھائیاں بھی پڑی ہیں اور مضمون بندی بھی اس درجے کی نہیں جو انھیں ترقی یافتہ مرثیہ نگاروں کی صف میں لاکھڑا کرے۔ لہٰذا جو لوگ تاریخی تسلسل اور مرثیہ کے ارتقار کی مختلف منزلوں کا باقاعدہ مطالعہ نہیں کرتے وہ ممکن ہے۔ اس ضمن میں سودا کی اہمیت سے انکار کریں لیکن جو یہ نہیں جانتے ہیں کہ اصناف سخن کو کمال کی حد تک پہنچنے کے لیے صدیوں کا سفر طے کرنا پڑتا ہے۔ وہ سودا کی گرانقدر خدمات کا اعتراف کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ میر و مرزا کا زمانہ دہلی میں مرثیہ کی ترقی کا ایک نہایت اہم دور ہے۔ اس دور کے مرثیوں میں سب سے اہم اور عہد آفریں مرثیے سودا کے ہیں۔ مرثیے کو ایک نیا موڑ دینے اور ادبی قیام پر فائز کرنے میں ان کی طبع رسا اور ذہن کی جولانی کو بڑا دخل ہے۔ سودا نے مرثیہ کی ساخت میں تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی اور اس کے مختلف مضامین میں توسیع کا غیر معمولی کارنامہ انجام دیا۔ مناظرِ جنگ جو میر ضمیر اور انیس کے ہاں ارتقائی منزلیں طے کرتے ہیں۔ اُن کے ابتدائی نمونے سودا کے مرثیوں میں پائے جاتے ہیں۔ البتہ ان میں زور اور کشش کی کمی ہے۔ اس کمی کے باوجود سودا مرثیہ نگاری میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ سودا نے مرثیوں میں جنگی مناظر کو باقاعدہ جگہ دی۔ بیان میں جدتیں اور زبان میں شستگی پیدا کی۔ افرادِ مرثیہ کو ہندوستانی معاشرت اور مجلسی زندگی کا روپ میں پیش کیا۔ شادی بیاہ کے مراسم سہرا، گنگنا، لگن دھرانا، مہورت، بیوہ کے جذبات، افراد، مرثیہ کی رفتار، گفتار یہاں تک کہ ان کی ذہنیتوں پر بھی ہندوستانی زندگی کا رنگ پھیر دیا۔ پیرایہ بیان میں شعریت، مضمون بندی، اور خیال آفرینی سے زیادہ کام لیا۔ یہ عناصر بعد کے مرثیہ نگاروں کے ہاں اور زیادہ اُجاگر ہو کر سامنے آئے۔ انیس و دبیر نے انھیں معراجِ کمال تک پہنچادیا۔ لیکن سچ پوچھیے تو انھیں راہ دکھانے کا کام سودا نے کیا تھا۔ سودا نے اس زمانے میں نئی راہیں نکالیں جب مرثیہ گوئی کو ادبی یا فنی نگاہ سے نہیں دیکھا

جاتا تھا۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اگر اردو شاعری کو سودا جیسا ذہین، منفرد مزاج، جدت طراز شاعر نہ ملا ہوتا تو آج اُردو مرثیہ جس کمال کو پہنچ گیا ہے وہاں تک پہنچنے کی صورت بھی پیدا نہ ہوتی۔ مرثیہ گوئی میں سودا کی اہمیت اس لیے نہیں ہے کہ انہوں نے زیادہ مرثیے کہے۔ یا ان کے مرثیوں میں ادبیت زیادہ ہے۔ اگر اس نگاہ سے ان کا مرثیوں کا مطالعہ کیا جائے تو پڑھنے والے کو مایوسی ہوگی۔ حالانکہ اس زمانے میں مرثیہ رونے اور رلانے کے لیے لکھا جاتا تھا سودا کے مرثیوں میں رقت انگیزی اور غم واندوہ کی کمی ہے۔ خود سودا نے اس صنف میں شاعری کرنا مشکل پایا اور اس کا اعتراف بھی کیا ہے۔ رسالہ سبیلِ ہدایت میں مشکل گوئی اور دقیقہ سنجی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

مشکل ترین دقائق طریق مرثیے کا معلوم کیے[1]

یہی وجہ ہے کہ شیخ چاند نے بھی سودا کے مرثیوں کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی بہت سرسری تبصرہ کیا ہے۔ لیکن یہاں بات مرثیہ نگاری کی نہیں مرثیہ نگاری کے لیے ضابطہ بندی کی ہے چنانچہ پروفیسر احتشام حسین نے کہا تھا کہ میں "سودا کے یہاں سب سے زیادہ اہم ہجو کو اور ان کا سب سے بڑا کارنامہ مرثیہ نگاری کو سمجھتا ہوں[2]" مولانا حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں روایت اور توسیع روایت کے باب میں عربی کا ایک مقولہ نقل کیا ہے۔ "اگلوں نے پچھلوں کے لیے کچھ نہیں چھوڑا ارے اگلوں کے لیے پچھلوں کے لیے بہت کچھ چھوڑا ہے" اس مقولہ کی روشنی میں دیکھا جائے تو واقعی سودا کی مرثیہ نگاری ہماری ادبی تاریخ کا ایک عظیم الشان کارنامہ ہے۔

سودا کے مرثیوں کا ایک حصہ ممکن ہے وہ بھی جو دہلی کی سکونت ترک کر دینے کے بعد کے زمانے سے تعلق رکھتا ہو اور اس کا واضح امکان موجود ہے لیکن اس ضمن میں اس حقیقت سے بھی حرفِ نظر ممکن نہیں کہ دہلی سے جانے کے بعد ان کی ذہنی

---

[1] کلیات سودا جلد دوم ۳۴۴

[2] بحوالہ افکار سودا شارب ردولوی ۷۴

فضا، تہذیبی رویے اور لسانی رجحان میں کوئی ایسی نمایاں تبدیلی نہیں ہوئی جس کے باعث ان کے مرثیوں کو دہلی کی روایت سے الگ کر کے دیکھا جاسکے۔ سودا کے مرثیوں میں دہلی کی تہذیبی و معاشرتی فضا بڑے رچے ہوئے انداز میں ملتی ہے۔ بالخصوص ان مرثیوں میں جو حضرت قاسمؑ کی شہادت پر لکھے گئے۔ ان میں بہت سی دوسری باتوں کے سوا ان رسوم کا بھی ذکر ہے، جو دہلی میں بیاہ شادی کے موقع پر ادا کی جاتی ہیں۔ ملاحظہ فرمایئے۔

کہو تو تخت کی رات اس طرح سے کس کی آئی ہے
دُلہا نے باندھتے ہی سہرے کے گردن کٹائی ہے
کہو دلہن نے مہندی خوں سے نوشہ کے لگائی ہے
کسی نے اس طرح کا بیاہ دنیا میں سنا دیکھا
عجب شادی تھی جس میں خونِ دل شربت کا پیالا تھا
گلوں میں اشک کی لڑیوں سے لے کر ہار ڈالا تھا
بجائے پاندان پھلکا، کٹاری کا موالہ تھا
بجائے خاصدان کاٹے سروں کو واں دھرا دیکھا

مرثیہ کی یہ تہذیبی روایت متقدمین سے چلی آرہی تھی سودا نے اس روایت کو آگے بڑھایا اور دہلی اور لکھنؤ کے درمیان ایک حلقۂ اتصال کا کام کیا سودا نے بہت مشکل زمینوں میں بھی مرثیے لکھے اور خالص دہلوی لب و لہجہ میں بھی مرثیہ نگاری کے اچھے نمونے یادگار چھوڑے ہیں۔ اُردو کے علاوہ دوسری مقامی بولیوں میں بھی ان کی رسائی تخلیقات ملتی ہیں جس کے محرکات و اسباب دریافت کرنا محققین حضرات کا کام ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے بھی سودا کے مرثیوں میں بڑی رنگارنگی اور تنوع موجود ہے۔ بعد کے ترقی یافتہ اور پوری طرح سانچے میں ڈھلے ہوئے لکھنوی مرثیے کے مقابلے میں سودا کے مرثیوں کا رنگ قدیمانہ ہے لیکن اردو مرثیہ کی راہ ارتقا میں وہ ایک روشن نشان منزل کی حیثیت رکھتے ہیں اور تعداد و معیار دونوں کے لحاظ سے ان کے مراثی اُردو مرثیہ کی تاریخ میں ایک گراں قدر اضافہ

ہیں۔ بعض ناقدین نے ناسخ کے نظریۂ شاعری کو ان کی شاعری کے مقابلے میں زیادہ اہم قرار دیا ہے۔ یہی صورت مرثیہ نگاری کے سلسلے میں سودا کی بھی ہے۔ چنانچہ انھوں نے مرثیہ کی نئی اہمیت پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"لازم ہے مرتبہ در نظر رکھ کے مرثیہ کہے نہ برآئے گریۂ عوام خود کو ماخوذ کرے۔ نادر مقالہ ہے کہ عقلا جو نہ سمجھیں اور ضبطِ تضحیک و قصدِ بکا میں رہیں اس کا سیاق و سباق جہلا دریافت کریں اور پھوٹ بہیں"[1]

سودا کے زمانے تک مرثیہ میں کوئی تمہید نہیں ہوتی تھی لیکن سودا نے اپنے اکثر مرثیوں میں تمہید نظم کی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ قصیدہ گوئی کی وجہ سے انھیں تشبیب لکھنے کی عادت پڑی ہوئی تھی۔ ان کی جدت پسند طبیعت نے مرثیہ میں اسے تمہید کے طریقے پر پیش کر دیا لیکن یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ سودا کی اس جدت نے آنے والوں کے لیے سینکڑوں نئی راہیں کھول دیں۔ یہاں بطور نمونہ تمہید کے چند شعر نقل کیے جاتے ہیں۔

کس سے اے چرخ کہوں جا کے تری بیدادی
ہاتھ سے کون نہیں آج ترے فریادی
جو ہے دنیا میں سو کہتا ہے مجھے ایذا دی
یاں تلک پہنچی ہے ملعون تری جلادی

کون فرزندِ علی پر یہ ستم کرتا ہے
کیوں آفات سے اس کے تو نہیں ڈرتا ہے

وہ علی ابن ابو طالب دامادِ رسولؐ
وہ علی جس سے کہ بیاہی تھی محمدؐ نے بتولؑ
وہ علی کا سخن ہوئیگا محشر میں قبول
اس کے فرزند تری تیغ سے ہو ویں مقتول

آدمی ہی نہیں تنہا ترے ہاتھوں غم ناک
جن اور حور و ملک ڈالتے ہیں سر پر خاک

ایک دوسرا مرثیہ جو شہادتِ حضرت عباس پر لکھا ہے اس کی تمہید یوں نظم کی گئی ہے۔

---

[1] سودا۔ شیخ چاند ۲۸۹

فلک نے کربلا میں ابر جس دم ظلم کا چھایا — کمان جور کو قوسِ قزح کی طرح چڑھوایا
سوا پیکاں کے ایک قطرہ نہ اس ظالم نے برسایا — کبوں کیا تیر باراں سے نبی کے گھر کو ڈھوایا

صدائے العطش فریاد سے حوروں کی تھی کیا کم — زمیں پر عنکبوت سرخ خوں کی بوند تھی ہر دم
کیا تھا پے بہ پے چلنے سے واں تیروں کے یہ عالم — گھٹا میں دار کر بلکوں کی پر گیری کو دکھلایا

بعد میں انھیں تمہیدوں میں اضافہ کر کے چہرہ بنا دیا گیا۔ اس کے علاوہ آج مرثیہ میں مناظرِ قدرت اور موسم کے حال کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے۔ یہی وہ چیزیں ہیں جنھیں مرثیہ کو ایک خاص صنف ادب بننے میں مدد دی سودا کے مرثیوں کا جائزہ لیتے وقت ہم بعض ایسے مقامات سے گزرتے ہیں جہاں سودا نے بڑے اچھے انداز میں مناظرِ فطرت اور موسمی کیفیات یا ان پر موسموں کے ردِ عمل کو بڑی خوبصورتی سے نظم کیا ہے۔ مندرجہ ذیل بند اس جائزے میں مددگار ثابت ہوں گے۔

یہ وہ موسم ہے جس میں ہر کوئی چھپر چھواتا ہے
پکھیر و تنکے چن چن گھونسلا اپنا بناتا ہے
کوئی اس وقت جھوٹے سے بھی ظالم گھر چھڑاتا ہو
پڑا ہے سر در دیں وہاں جہاں سر ہے نہ سایہ ہے

مقامِ ہو نظر آتا ہے وہ دشتِ بلا سارا
جو شب کو برق چمکے تو اجالا ورنہ اندھیارا
پڑا ہے اس میں وہ بے جاں وطن سے ہو کے آوارہ
کہ جس کو فاطمہ نے بر میں پیغمبر کے پلوایا

ظاہر ہے کہ سودا کے سامنے ان باتوں کو نظم کرنے کا کوئی واضح نقشہ نہیں تھا۔ یہ چیزیں ان کے مراثی میں کسی خاص تربیت سے نہیں ملتیں اور نہ کیفیات اور مناظر کا انھوں نے تفصیلی ذکر کیا ہے لیکن مرثیہ کا دامن کو وسعت دینے کے لیے سودا نے جگہ جگہ ان باتوں کو نظم

کیا ہے جن میں تاثر بھی ہے اور جذبات کی تصویر کشی بھی اور جن میں آئندہ کے مرثیوں کی عظیم الشان تصویر کا دھندلا سا خاکہ بھی نظر آتا ہے۔

سودا نے اپنے کئی مرثیوں میں صنائع بدائع کا خاص خیال رکھا ہے سوچ سوچ کر مضامین پیدا کیے ہیں۔ جس سے مضمون آفرینی کی داد ملتی ہے اور جدتِ ادا کے پہلو نکلتے ہیں۔ قصائد کی تشبیہوں میں سودا کی اسی صلاحیت کی طرف لوگوں نے اشارے کیے ہیں مگر ان کے مرثیوں کے اس پہلو پر خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی۔ حالاں کہ ان میں بھی اس کی اچھی مثالیں موجود ہیں۔ دیکھیے۔

چمن سے نرگس کے نیند ایسی گئی الم سے کہ پھر نہ آئی
کہانی کہہ کہہ کے طوطی ہاری، تھکا ہے ہُدہُد بھی دے ہنکارے
تمام سرو آج پانو ٹیکے کھڑے آہ بھر رہے ہیں!
پٹک کے اورنگ اپنی پگڑی برہنہ سر ہو گئے ہیں سارے
یہ رنگ نالے کا ہے الم سے ہر ایک بلبل کا شاخ اوپر
کسی کی جس طرح نعش اوپر کھڑا ہو نوحہ کرے پکارے
کوئی یہ سوچے تو یارو سوسن کی نیلی کسوت کا کیا ہے موجب
سبب اس آشفتگی سنبل کا دل میں اپنے کوئی بچارے
ملا کے ماٹی میں جیسے پانی لحد کے بھرنے کو سانتے ہیں
چمن میں رو رو کے رات شبنم اسی طرح سے کرے ہے گارے
بندھی نرگس کی ٹکٹکی یوں طرف ہزارے کے ہر چمن میں
کہ جوں تو جس طرح خونِ ناحق کی ہو کے حیراں کوئی نہارے
ادھر جو دیکھو تو صحنِ گلشن میں ڈھاڑ مار آبشاریں رو دیں
ادھر کناری سے موج جو کے حباب ہر ایک پیٹ مارے

ان اشعار سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ سودا نے اس مرثیہ میں حسنِ تعلیل کی مدد سے چمن کی ایک ایک چیز پر غمِ حسین کا اثر دکھایا ہے۔ تشبیہوں اور استعاروں میں غم والم کی

کی فضا برقرار رکھی ہے جس سے پوری نظم کا تاثر کامیاب ہے۔

واقعاتِ کربلا میں یوں تو سب ہی واقعے دردناک ہیں لیکن چھ مہینے کے بچے علی اصغر کی شہادت اکثر دلوں کو سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے۔ اس کی بے زبانی، معصومیت، بھولاپن اور تین دن کی پیاس میں پانی کے لیے صرف ہونٹوں پر زبان نکال دینے کے تصور پر اسے ہلاک کر دینا بڑی بہیمیت اور سفاکی ہے۔ سوداؔ نے دو مرثیہ خاص اس موضوع پر لکھے ہیں ان میں مامتا کا نفسیاتی نکتہ پیشِ نظر رکھ کر انھوں نے معصوم بچے کی ماں کی زبانی اس شہادت کا بیان کیا ہے اور گھریلو زندگی کا مخصوص اشاروں سے درد کے پہلو پیدا کیے ہیں۔

باندھ سرہانے شام سے اس کے رکھتی تھی میں صبح تلک
اس خطرے سے شاید گردن تکیہ پر سے جائے ڈھلک
یوں نہ ہوا سونے میں اس سے میری پلک سے لگے پلک
ہے ہے درد او رئے دریغا سو بچا یوں مر گئے لو

یاد آوے گا کرنا اس کا جب کچھ بیٹھ کے سیوں گی
خاطر میں لا پیاس میں اس کی گھونٹ لہو کے پیوں گی
جلتی رہوں گی غم میں نس دن اب جب تک میں جیوں گی
ہے ہے درد او رئے دریغا داغ یہ جگر پہ دھر گئے لو

ڈاکٹر خلیق انجم نے اپنی کتاب "مرزا محمد رفیع سوداؔ" میں مرثیہ کے اجزائے ترکیبی بیان کرتے ہوئے سوداؔ کے کلام سے متعدّد مثالیں پیش کی ہیں ان مثالوں سے یہ بات ثابت ہوتا ہے کہ سوداؔ نے مرثیہ کے ہر میدان میں قابلِ تقلید نقش چھوڑا ہے۔ ملاحظہ فرمایے۔

چہرہ :-

جو چار پایہ ہے جنگل میں ہپ ہپاتا ہے
پنکھیرو پاتوں میں رو کھوں کے مُنہ چھپاتا ہے
گھر ان دنوں کوئی چیونٹی سے بھی چھڑاتا ہے
ہوا ہے کیا یہ عمل سر زد اس کمینے سے

اس مرثیہ میں سوؔدا نے چھ بندوں میں موسم گرما کا حال اور امام حسینؑ کے سفر کی دشواریاں بیان کی ہیں۔

سراپا:۔

سوؔدا نے اس طرف بہت کم توجہ کی ہے تاہم چند مثالیں ضرور مل جاتی ہیں۔

خاک دنوں میں پڑا ہے میرا لال
کہیں ہیں فاطمہ پکار پکار
بدن نازنین پہ اس کے آج
گلے تیغ ستم کا وار پہ وار
ہوئے وہ گیسوئے برچھی کے جھبا — پھندنا
جن کو دھوتی تھی میں سنوار سنوار

رخصت:۔

بعض مرثیوں میں سوؔدا نے دردانگیز اور غم ناک الفاظ میں رخصت کا منظر پیش کیا دشمنوں نے چاروں طرف سے گھیر رکھا ہے۔ شدید گرمی کا موسم ہے۔ حرم کے تمام افراد کا پیاس سے بُرا حال ہے۔ تمام کوششوں کے باوجود جب پانی فراہم نہیں ہوتا تو حضرت عباسؓ امام حسین سے رخصت طلب کرتے ہیں۔ یہ واقعہ سوؔدا کے الفاظ میں یوں بیان ہوا ہے

طلب کی رخصت آبھائی سے کر میداں کی تیاری
کیا عرض اب جسے چاہو اسے سونپو علمداری

یہی آئی ہے دل میں سن کر سنی عورات کی زاری
دیا بھر یا تو میں دریا پہ جا یا مشک بھر لا یا

آمد:۔

سودا کے ہاں آمد کا مضمون کی ایک مثال وہ ہے جب حضرت عباسؓ گھوڑے پر سوار ہو کر دریا کا رخ کرتے ہیں اور انھیں دیکھ کر دشمن کی فوج صف آرا ہو جاتی ہے۔

چلا عباس جب قربوس زیں کو مشک پر دھر کر
تو لائے رو بہ میداں کافر اس کے قصد پر اکثر
رکھا جس نے قدم تک آگے اپنا چھوڑ کر لشکر
جہنم کو اسے وہیں اجل کے ہاتھ بھجوایا

رجز:۔

رجز کے مضامین البتہ سودا کے ہاں بالکل نہیں ہیں۔

جنگ:۔

شبلی نے مرثیہ میں رزمیہ کا سہرا ضمیر کے سر باندھا ہے۔ لیکن خلیق انجم کا خیال ہے کہ رزمیہ کے ابتدائی نقوش بھی سودا کے ہاں مل جاتے ہیں۔

نہ مانا جب تو پیٹھا فوج میں وہ اشجع عالم
لگی تب صف بہ صف لشکر کی ہوئے درہم برہم
جدھر کو رخ کیا کشتوں کے پشتے داں ہوئے اس دم
ادھر خوں کے بہے نالے جدھر اس کا پڑا سایہ

شہادت:۔

سودا نے جہاں کہیں بھی شہادت کے مضامین باندھے ہیں۔ اختصار سے کام لیا ہے البتہ چند مرثیوں میں واقعہ شہادت تفصیل سے بیان کیا گیا ہے اور سودا نے تخیل کی مدد سے شہادت کو درد انگیز بنانے کی کوشش کی ہے۔

قضا کی تیغ کا جب سب کو کھا چکا جوہر
رہا نہ اُس شہہ مظلوم کا کوئی یاور
زباں نکال کے بولا یہ شمر کا خنجر
کہ میں ہی اب تو ہوں اک آشنا ترے دم کا
کہے جو تو تجھے در کے کنے میں لے جاؤں
جو مرضی ہووے تو والد کے پاس بٹھلاؤں
ترا اخی جو ہے کہہ اس کے ساتھ ملواؤں
ملاپ چاہے جو تو اس شہہ مکرم کا

بین :۔

سودا نے تشبیہات و استعارات کا سہارا لے کر ان واقعات کو شدید درد انگیز بنانے کی کوشش کی ہے فن سے بین یا رونے کے مواقع پیدا ہوں۔

کریں نہ اہل جہاں کس طرح سے شیون و شین
سروں کو اپنے نہ پیٹیں سو کیوں وہ کر کے بین
ہوا ہے آج کے دن قتل کربلا میں حسین
یہ تعزیہ ہے رموزِ خدا کے محرم کا

یہ حقیقت ہے کہ سودا کا کوئی مرثیہ ایسا نہیں ہے جس میں مرثیے کے مذکورہ بالا تمام اجزا یکجا ہوں لیکن یہ عیب صرف سودا کے ہاں نہیں تمام مرثیہ گو شعرا کے ہاں ہے انیس و دبیر کے بھی صرف چند مرثیے ہر اعتبار سے مکمل کیے جا سکتے ہیں۔ مرثیہ نگاری کی تاریخ میں سودا کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے سراپا، تمہید، رزمیہ وغیرہ کی ابتدا کی۔ اور مرثیہ کو مسدس کی شکل میں مقبول بنایا۔ چنانچہ اثر لکھنوی لکھتے ہیں "جہاں تک تحقیق ہو چکا ہے سودا ہی پہلا شاعر تھا جس نے صرف مسدس میں مرثیہ کہا"[1] خلیق انجم کی تحقیق کے مطابق مرثیہ

---

[1] انیس کی مرثیہ نگاری اثر لکھنوی ص۵

کو بطور مسدس کہنے کے معاملے میں سکندر اور سودا دونوں کو موجد ماننا چاہیے[۱]۔

ان تمام شواہد کی روشنی میں مرثیہ گو کی حیثیت سے سودا اہمیت مسلم ہے۔ البتہ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس حیثیت سے ان کا تحقیقی مطالعہ کیا جائے۔ سودا بظاہر بہت مذہبی آدمی نہیں تھے اور مرثیہ نگاری انھوں نے حصولِ دولت کے لیے بھی نہیں کی پھر وہ کون سا محرک تھا جس نے انھیں اس فن میں باقاعدہ غور کر کے نئی راہیں نکالنے پر آمادہ کیا۔ اس کا سبب سودا کا غیر معمولی تنقیدی شعور بھی ہو سکتا ہے۔ اور اس کے علاوہ کچھ اور بھی۔ پچھلے دنوں ہند کی اضاف کا مطالعہ کرتے ہوئے ڈاکٹر صلاح الدین نے سودا کے پنجابی، پوربی، برج اور ہریانوی زبان کے مرثیوں کی بھی نشاندہی کی تھی۔ ان تخلیقات کے پیچھے بھی سودا کی زبان دانی کے علاوہ بہت سے دوسرے اسباب ہونے کا امکان ہے۔

مختصر یہ ان تمام مصنفین نے جو مرثیہ کی تاریخ مرتب کرنے کا کام وقتاً فوقتاً کرتے رہے ہیں۔ سودا کی مرثیہ نگاری کو بڑی اہمیت دی لیکن ہنوز اس کام میں بڑی گنجائش ہے چونکہ خود دبیر جیسے مرثیہ گو نے سودا کی پیش روی کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے۔

بس اے دبیر سینہ ہے بریاں جگر کباب — سودا کے مرثیہ کا تو ممکن نہیں جواب
پر فضلِ حق سے مرثیہ یہ بھی ہے انتخاب — کافی ہیں تجھ کو بخششیں محشر کے واسطے

---

[۱] بحوالہ حیات دبیر ص ۱۱۵

پروفیسر محمد زماں آزردہ

مرزا دبیر کی جذبات نگاری

مرثیہ نے جو دو بلند قامت شخصیتیں اردو شاعری کو دی ہیں وہ مرزا دبیرؔ اور میر انیسؔ کی ہیں۔ اگر ان دو قد آور شاعروں کی تخلیقات کو اردو شاعری سے الگ کر دیا جائے تو جانے کتنی چیزوں کی کمی محسوس ہوگی۔ اردو مرثیہ کو انھوں نے ازسرِنو دریافت کیا۔ اس صنف کو ایک نئی صورت عطا کی۔ بزرگوں کی تکنیک میں نئی وسعتیں پیدا کیں۔ اپنے خیالات، افکار اور تجربات سے موضوعات میں تنوع پیدا کر کے نئی جہتیں پیدا کیں۔ اردو شاعری میں مرثیہ کی روایت بہت قدیم ہے۔ میر مظفر حسین ضمیر اس روایت کی بہت ہی اہم کڑی ہیں۔ اس کا اندازہ سید مسعود حسن رضوی ادیب کے اس بیان سے ہوگا کہ اگر ضمیر پیدا نہ ہوتے تو مرزا دبیرؔ اور میر انیس بھی نہ ہوتے۔[1]

اس میں شک نہیں کہ میر ضمیر تک آتے آتے مرثیہ اس قدر ترقی کر چکا تھا کہ کسی کے یہ کہنے کی ہمت باقی نہ رہی تھی کہ بگڑا شاعر مرثیہ گو مگر یہ ایک حقیقت ہے کہ میر ضمیر اور اُن کے معاصرین کو پیش رووں سے مرثیہ ایک ہیولیٰ کی صورت ہی میں ملا تھا اور انھوں نے، جن میں میر ضمیر کا نام نامی خاص طور سے لیا جانا چاہیئے، اس کو ہاتھ پاؤں دے کر مجسم کر دیا اور ان کے بعد مرزا دبیر نے اس جسم میں روح پھونک کے اس میں حرکت اور تاثیر پیدا کی۔ چنانچہ مرزا دبیر لکھنؤ کی روایت میں پلے بڑھے اور جوان ہوئے،

---

[1] شاہکار انیس ص ۳

اس لیے لکھنو کی زبان، روزمرہ اور اندازِ بیان اُن سے الگ نہیں کیا جاسکتا تھا۔ مرزا دبیر نے صرف آنکھ دہلی میں کھولی تھی نگاہ تو اُن کو لکھنؤ ہی میں نصیب ہوئی اس لیے جو لکھنو کا مذاق تھا وہی اُن کے مراثی میں در آیا۔ البتہ اُن کے ہاں اُس انداز بیاں کی کمی نہیں جسے اُن کے آخری دور میں عوام میں مقبولیت حاصل ہوئی۔

مرزا دبیر نے اس صنف شعر کی جو خدمت کی اسے کسی طرح سے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اُن کا یہ کارنامہ ہے کہ مرثیہ کے اس پودے کو ایک تناور درخت میں بدل دیا اور اس کے سائے میں نہ صرف یہ کہ اردو شاعری کی تمام اصناف آگئیں بلکہ نئی تر و تازگی، نئی آن بان اور نئی زندگی دے کر صنف مرثیہ کے علم کو اس طرح نصب کر دیا کہ اُن کے بعد کوئی طوفان اسے نہیں ہلا سکا۔ مناقب اور مدح کے حصّوں میں قصیدے کا زور شور اور شکوہ بیاں، رزم میں تشبیہوں اور استعاروں کا وہ عالم اور ایسی منظر نگاری کہ نقشہ آنکھوں کے سامنے کھنچ جائے، بینیہ حصّوں میں وہ سوز و گداز کہ کلیجہ ہل کر رہ جائے اور آنسو نہ ٹھہر سکیں۔ طبیعت بھی ایسی رواں تھی کہ دفتر کے دفتر سیاہ کر دیئے۔ کوئی موضوع اور کوئی مضمون چھوٹنے نہیں پایا۔ کوئی صنفِ سخن ایسی نہیں جس میں طبع آزمائی نہ کی ہو۔ کیا غزل اور کیا مثنوی اور کیا قصیدہ، قطعات اور رباعیات کی تو اب تک تعداد ہی متعین نہ ہو سکی اور مراثی کی بحث تو چل رہی ہے لوگوں نے ہزاروں تک کی تعداد بتائی، ہم نے سیکڑوں تک محدود رکھا مگر یہ تعداد ایسی ہے کہ کسی کے کہنے یا نظم کرنے کی کیا بات ہے اب تک یہ دفترِ تمام طبع بھی نہ ہوسکا۔ اور نظر اٹھا کے دیکھیے تو فارسی اور اردو نثر الگ ان کی یادگار ہے۔ اردو میں تو ابواب المصائب چھپی ہوئی کتاب کی شکل میں موجود ہے۔ آسان نثر میں لکھی ہوئی یہ کتاب ۱۲۴۵ھ کی تصنیف ہے جب ہمارے اساتذۂ لکھنو اُردو میں کتاب تو کیا خط بھی لکھنا گوارا نہیں کرتے تھے۔ اگر کہیں کچھ ملتا بھی ہے تو مسجع اور مقفیٰ عبارتوں نے اُسے نظم سے بھی زیادہ پیچیدہ اور مشکل بنا دیا ہے۔

مرزا دبیر کے زبان و بیان کے بارے میں ناقدین جس طرح کی گفتگو کرتے رہے

ہیں اُس میں تکلف، تصنع، شکوہ الفاظ، اور صنائع بدائع کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ مگر شاعری کے بنیادی لوازم جن میں جذبات نگاری کو بڑی اہمیت ہے اُسے نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اگر کہیں اس کا ذکر بھی ملتا ہے تو سرسری طور پر۔ حالانکہ مندرجہ بالا خصوصیات کے پیش نظر جذبات نگاری کی طرف توجہ نہ رہنا شاعر کے لیے لازمی ہے مگر ان خصوصیات کے باوصف مرزا دبیر شاعری کے اس بنیادی اور اہم ترین عنصر کو نظر انداز نہیں کرتے۔ اصل میں مرثیہ میں اُس وقت تک تاثیر پیدا ہی نہیں ہو سکتی جب تک کہ اس کی تہہ میں انسانی جذبات نہ ہوں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ آزاد، امداد امام اثر، شبلی وغیرہ سب اس بات پر متفق ہیں کہ مرزا دبیر کے مراثی بے حد مبکی ہیں۔ کوئی آدمی اس وقت تک نہیں رو سکتا جب تک کہ اُس کے جذبات کو اپیل نہ ہو۔ یہ بات تکلف اور تصنع سے ممکن نہیں، جذبات نگاری ہی انسانی جذبات کو متاثر کر سکتے ہیں اور جذبات شاعری میں صرف تاثیر ہی پیدا نہیں کرتے بلکہ اس کی افادیت میں بھی اضافہ کرتے ہیں۔ سچی اور اصلی شاعری جذبات کے بغیر ممکن نہیں اور اُس میں فوری ردّ عمل PONTANIATY کی بڑی اہمیت ہے۔ اِدھر کانٹا چبھا۔ اُدھر آہ نکلی۔ یہ نہیں کہ آپ اس کے لیے پیرایۂ اظہار کو سوچیں۔ لغت یا انسائیکلو پیڈیا کھول کے بیٹھیں، صاحبان علم سے مشورہ کریں کہ ہم آہ کس طرح بھریں، فریاد کیسے کریں۔ جو آدمی اس طرح کا جذباتی ردعمل نہ دکھائے وہ مشین ہے آدمی نہیں۔ (اور آج کل تو یہی سب ہو گیا ہے) غرض جذبات کے بغیر کوئی بھی انسانی تصویر ممکن نہیں۔ بلکہ دنیا میں اگر کوئی کشش ہے تو وہ انسانی جذبات کی وجہ سے۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب مرحوم لکھتے ہیں:

"دنیا میں جو کچھ رونق اور چہل پہل ہے، وہ جذبات کی بدولت ہے، اگر خوشی، غم، محبت، عداوت، نفرت، خوف، ہمدردی وغیرہ یہ سب جذبے ناپید ہو جائیں تو دنیا میں ایک سناٹا چھا جائے۔"[لہ]

لہ ہماری شاعری ص ۳۱

مسعود صاحب کا یہ قول اس لیے ہے کہ وہ زندگی کے سلسلے سے نہیں بلکہ شاعری کے بارے میں بات کرتے ہوئے اسے تحریر کرتے ہیں۔ غرض شاعری میں زندگی کا پُرتو پیدا کرنے کے لیے جذبات کی عکاسی ضروری ہے۔ مرزا دبیر کی شاعری خصوصًا مراثی میں جو تاثیر پیدا ہوئی ہے اُس میں ان کی جذبات نگاری کا بڑا دخل ہے۔ جذبات کی مصوری میں وہ ید طولیٰ رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اب بھی مجالس میں مرزا دبیر کے مراثی زیادہ پڑھے جاتے ہیں بہ نسبت اور مرثیہ گو حضرات کے۔

مرثیہ کا موضوع تاریخی بھی ہے اور مذہبی بھی۔ اس میں پیش کیے جانے والے کرداروں کا دائرہ عمل بھی متعین ہے۔ مرثیہ نگار اس میں LIBERTIES، بھی نہیں لے سکتا مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ مرثیہ کی بنیاد ہی محبت کے جذبات پر ہے۔

پر ہے۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ مرثیہ کی بنیاد ہی محبت کے جذبات پر ہے۔

محبت اور مودّت ہی کے جذبات مرثیہ گو کے اصل محرک بھی ہیں۔ مرزا دبیر کے ہیرو پیکر عقیدت و محبّت ہیں۔ ان کے کرداروں کے دل بھی جذبات و محبت سے لبریز ہیں۔ پھر جس طرح کے نیک جذبات اس میں پیش ہو سکتے ہیں اُن کی گنجائش دوسرے اصناف سخن میں نہیں ہے۔ مرثیہ کسی کے حال کا بھی ہو جذبات انسانی کی ایسی تصویریں سامنے آتی ہیں جن کا جوابِ مشکل سے ملتا ہے۔ بھائی شہید ہو رہا ہے تو بہن کا دل جذبات سے بے قابو ہو کر زبانِ حال سے فریاد کرتا ہے، ضبطِ غم آنکھوں کی راہ لیتا ہے۔ درد و الم کی کائنات سامنے آجاتی ہے۔ بیٹا شہید ہوتا ہے تو ماں کا کلیجہ مُنہ کو آتا ہے، جگر کانپ اٹھتا ہے، آواز تھرتھرا جاتی ہے۔ آنکھوں میں دنیا تاریک نظر آتی ہے۔ شہید کے اوصاف رہ رہ کر یاد آتے ہیں اور دل وفورِ جذبات سے اُمڈ آتا ہے۔ اگرچہ ایسے موقعوں پر الفاظ جذبات کی تصویر کشی کرنے سے عاری ہوتے ہیں مگر الفاظ کے علاوہ جذبات کے اظہار کا اور ذریعہ بھی کیا ہو سکتا ہے۔

جذبات نگاری کا کمال یہ ہے کہ انسان دوسرے کے احساسات کو اپنا احساس سمجھنے پر مجبور ہو جائے۔ خنجر کسی اور پر چلے اور تڑپ یہ اُٹھے۔ فراق میں کوئی اور تڑپ

رہا ہو اور اس کے دل کی ٹیسیں اُٹھیں۔ مظلوم اور ظالم کا مقابلہ ہو تو یہ حق اور انصاف کے لیے اپنے دل میں حرکت سی محسوس کرے۔ بے قراری و بے تابی شکوہ و شکایت، مہر و محبت، مسرت و جوش، غیظ و غضب وغیرہ کی تصویریں اس طرح کھینچی جائیں کہ سننے یا پڑھنے والے کے احساسات میں شاعر اور فنکار کے جذبات کی آمیزش نظر آئے۔

مرزا دبیر کی جذبات نگاری کا کمال یہ ہے کہ وہ لوگوں کے دلوں میں حسب منشا جذبات اُبھارتے ہیں۔ اُن کی قوت گویائی کا اندازہ کیجیے کہ دوسروں کے جذبات پر قدرت رکھتے ہیں، دوسروں کے دلوں کی دھڑکن سے واقف ہیں کہ اسے کس زاویے سے چھیڑا جائے۔ کس طرح سے گفتگو کی جائے کہ سننے یا پڑھنے والا دوسرے کے غم کو اپنا غم اور دوسرے کی خوشی کو اپنی خوشی سمجھنے لگے۔ عموماً ہوتا یہ ہے کہ انسان مشاہدۂ ذاتی کے بغیر شاذ و نادر ہی متاثر ہوتا ہے۔ اگر باپ کی موت بچّے کے تولّد ہونے سے پہلے ہو جائے تو بچہ بڑا ہو کے اُسے یاد نہیں کرتا۔ کم سنی میں ماں مر جائے تو بعد میں اولاد اس پر ماتم نہیں کرتی۔ اپنے غم کو ہمیشہ دوسرے کے غم پر فوقیت دی جاتی ہے مگر مرزا دبیر انسانی جذبات کی تصویریں اس طرح پیش کرتے ہیں کہ سننے اور پڑھنے والے اُن کے ہم نوا ہو جاتے ہیں۔ فضائل کا بیان ہے تو واہ واہ اور سبحان اللہ کے نعرے بلند ہوتے ہیں اور آلام و مصائب کا ذکر ہو تو فلک شگاف نالے بلند ہوتے ہیں، سینوں میں دل تڑپ اُٹھتے ہیں اور آنکھوں سے آنسو رواں ہوتے ہیں۔ لوگ روتے پیٹتے بے ہوش تک ہو جاتے ہیں۔ غم و الم کے جذبات بیان کرنے کے لیے بقول محمد حسین آزاد مرزا دبیر کی طبیعت خاص طور سے گداز تھی۔ صاحب المیزان لکھتے ہیں :

"پہلے تو وہ خود ہر کیفیت سے متاثر ہو جاتے تھے اور جب اُن کے دل پر چوٹ لگتی تھی تو زبان سے درد انگیز الفاظ نکلتے تھے اور سننے والوں کے دل پر بھی وہی حالت طاری ہو جاتی ہے جو خود ان کے دل پر پیدا ہوئی تھی۔ پس اُن کے اشعار گویا ان کے اندرونی احساس کی اصلی تصویریں

ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ایسے مضامین ادا کرنے میں کمال پیدا کر لیا ہے۔ وہ جس واقعہ کا نقشہ اُتارتے ہیں جس کیفیت کا نقشہ اُتارتے ہیں جس کیفیت کی تصویر کھینچتے ہیں اس کو ایسے دردناک اور دل نشیں پیرائے سے شروع کرتے ہیں کہ سامعین کی طبیعت بے چین ہو جاتی ہے۔ سننے والوں کے درد و غم، فرط و انبساط کے فطرتی ولولے جوش میں آجاتے ہیں اور تمام قدرتی جذبات میں حرکت پیدا ہو جاتی ہے[1]

جذبات کو حرکت دینے اور دل کو گداز کرنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ آپ تمہید بھی اس طرح باندھیے کہ سننے اور پڑھنے والا متاثر ہو جائے۔ نہ صرف یہ کہ اُس کی توجہ آپ کے بیان کی طرف مبذول ہو بلکہ اُس کے بیان کے مختلف پہلو آپ کو متاثر کریں۔ کچھ آپ اپنے ہیرو کی شان و شوکت کا بھی اظہار فرمائیں تاکہ بعد میں جب تصویر کا دوسرا رُخ سامنے آجائے تو سننے والے کا دل خود بخود تڑپ اُٹھے۔ مثال کے طور پر مرزا دبیر صاحب کا ایک بینیہ بند ہے ؎

جس دم نگین خاتم پیغمبراں گرا   رونق اُٹھی زمیں سے اماں زماں گرا
گرنے پہ سب گروہ لیے برچھیاں گرا   ہے ہے نہ ان جفاؤں پہ بھی آسماں گرا

زہرا سے پوچھیے یہ قلق ذرعین کا
تپنا زمین کا اور تڑپنا حسینؑ کا

اس بند میں پہلے مصرعہ میں امام حسینؑ کے منصب کی طرف اشارہ کیا گیا ہے دوسرے مصرعہ میں کائنات کی رونق کے اُٹھنے کا بیان ہے کہ باعث رونق نہ رہا تو رونق مفقود ہو گئی، تیسرے مصرعہ میں اس کیفیت کو مزید درد انگیز بنا دیتے ہیں کہ ایسے صاحب شرف و عزت پر ظالموں کی جماعت برچھیاں لے کے ٹوٹ پڑی۔ چوتھے مصرعے میں شاعر تڑپ کر فریاد کرتا ہے کہ اتنے مظالم ہوئے، سب تماشائی بنے رہے۔ ان ظالموں پر آسماں کیوں نہ ٹوٹ پڑا اور پھر اس کیفیت میں مزید شدت پیدا کرنے کے لیے دکھیاری ماں

---

[1] المیزان۔ ص۹۵

کے جذبات کو گواہ بنا کر کہتے ہیں کہ ایک ماں ہی سمجھ سکتی ہے کہ تپتی زمین پر کوئی ماں اپنے زخمی بیٹے کو تڑپتا دیکھ لے تو اس کے دل پر کیا گزرے گی۔

مرزا دبیر جذبات نگاری میں جذبات کے مختلف مراحل پیش کر کے قاری یا سامع کو شریک کرتے ہیں پھر ایک موقع پر شاعر اور سامع یا قاری کے جذبات میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔

مرزا دبیر اور اُن کے معاصر مرثیہ گویوں کی فنکاری کا دوسرا رُخ بھی اہمیت رکھتا ہے۔ انھوں نے ہر ایک مرنے والے یا قتل ہونے والے کے لیے ہمدردی کے جذبات نہیں اُبھارے ہیں۔ اگر ایک طرف انھوں نے امام حسین اور اُن کے اعوان و انصار کے لیے کائنات کو غم زدہ پیش کیا تو دوسری طرف یزیدی فوج کے نامی پہلوانوں کی موت پر جذبات مسرت اُبھارے ہیں۔ ایک واقعہ میں دو مرنے والوں کے لیے دو مختلف کیفیات پیدا کرنا کمال فن ہے۔ مرزا دبیر اس فن میں ماہر ہیں اور اسی لیے غم انگیز اشاروں اور درد خیز کنایوں کے ساتھ اپنے ہیرو کے منصب عالی نصبی، عزت و توقیر اور مقبولیت کی طرف بھی اشارہ کرتے جاتے ہیں اس کا بھرپور اندازہ درج ذیل مثالوں سے ہوتا ہے۔

حضرت امام حسینؑ کے ذبح ہونے کا قیامت خیز نظارہ حضرت زینب دیکھتی ہیں تو دل میں اضطراب کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ تڑپ تڑپ کے شمر سے منت وزاری کرتی ہیں۔ جذبات کے ہیجان، بے قراری اور بے اختیاری کے اِس منظر کو اس طرح بیان کیا ہے:

وہ رونا بے کسی کا وہ گھبرانا یاس کا ۔۔۔ وہ تھرتھرانا دل کا وہ اُڑنا حواس کا
کہنا بلک بلک کے یہ کلمہ ہراس کا ۔۔۔ اے شمر واسطہ علی اصغرؑ کی پیاس کا
للہ تین روز کے پیاسے کو چھوڑ دے
صدقہ نبیؐ کا اُن کے نواسے کو چھوڑ دے

تھم جا خدا کو مان حبیب خدا کو مان ۔۔۔ زہراؑ کو مان حضرت مشکل کشا کو مان
سوگند فقر و فاقۂ آل عبا کو مان ۔۔۔ اپنی رسول زادی کی تو التجا کو مان

سارے بزرگ مر گئے مجھ بدنصیب کے
میرا کوئی نہیں ہے سوا اس غریب کے

اے شمر پاس بھائی کے آؤں جو تو کہے　　زخموں سے جلتی ریت چھڑاؤں جو تو کہے
چادر بدن کے نیچے بچھاؤں جو تو کہے　　بے کل ہے سر میں آ کے اٹھاؤں جو تو کہے
پانی تو یاں ملے گا نہ زہرا کی جائی کو
آنسو چھڑک کے ہوش میں لاؤں گی بھائی کو

اے شمر میں گلے سے لگا لوں تو ذبح کر　　کچھ درد اپنے دل کا سنا لوں تو ذبح کر
سید کو قبلہ رو میں لٹا لوں تو ذبح کر　　بھائی سے مل کے خیمہ میں جا لوں تو ذبح کر
پانی نہ بھوکے پیاسے کو اے بدخصال دے
وقت ذبح آنکھوں پہ کپڑا تو ڈال دے

یہ کہتے کہتے سست ہوئی دم الٹ گیا　　سر پیٹتی یہ رہ گئی سر شتہ کا کٹ گیا!
یوں لاش پہ گری کہ جگر سب کا پھٹ گیا　　باہیں گلے میں ڈال کے لاشہ لپٹ گیا
ماں کی طرح تھی عاشق شاہِ زمن بہن
یہ بھائی بھائی کہتی تھی لاشہ بہن بہن

درد و غم کے جذبات کی مراثیٔ دبیر میں کہیں بھی کمی نہیں۔ مگر کم سنوں کے معصومانہ جذبات جس سادگی سے نظم ہوئے ہیں اس کا بھی کوئی جواب نہیں۔ ایک ہی واقعہ کو دیکھ کے بڑوں اور چھوٹوں کے جذباتی ردِ عمل میں فرق کرنا بجائے خود ایک فن ہے۔ حضرت علی اصغر پر جب پیاس کا غلبہ ہوتا ہے اور حالت غیر ہو جاتی ہے تو بانو کا جذباتی ردِ عمل یوں دکھاتے ہیں ؎

بچے کی نبض دیکھ کے ماں بے حواس ہے
بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے
بھرتی ہے آس پاس کہ جینے سے یاس ہے
نے دودھ ہے نہ پانی کے ملنے کی آس ہے
کہتی ہے کیا کروں میں دہائی حسین کی
پتلی پھری ہے آج مرے نور عین کی

دل کی گھبراہٹ کی اس کیفیت کو اس طرح بیان کر دیا ہے کہ بچے کی ڈوبتی نبض کو دیکھ کے ماں اپنے حواس کیوں کر قایم رکھ سکتی ہے مگر امید اور نا امیدی کی کشمکش بھی دیکھئے کہ عقل کہتی ہے، جینے کی امید نہیں کی جا سکتی اور ماں کا جذبہ اُسے آس پاس پھرنے پر آمادہ کر لیتا ہے۔ اور اسی کیفیت کو جب کم سن سکینہ دیکھتی ہے تو اُس کا ردِ عمل اتنا معصومانہ ہے کہ مرثیہ میں اس کی مثال ملنا مشکل ہے ـــــ بیان کیا ہے کہ ؎

ہاتھوں میں لے کے اُن کے کھلونے دکھاتی ہے
ہر دم سکینہ سامنے بھائی کے آتی ہے
روٹھو نہ بھائی جان سکینہ مناتی ہے
سہلا کے ننھے تلوے پہ رو کر سناتی ہے
کڑھتی ہیں اماں آنکھ کو تم کھولتے نہیں
اللہ ہم پکارتے ہیں بولتے نہیں

اس میں بیک وقت درد و غم، محبت اور خوف یعنی گھبراہٹ کے جذبات موجود ہیں اور ان جذبات کی معصومیت اور سادگی ان تصویروں کو اور جاندار بنا دیتی ہے۔

خوف کے جذبات کو مرزا دبیر نے جس طرح نظم کیا ہے اس کو دیکھ کے لگتا ہے کہ واقعی دل بیٹھ گیا اور انسان دم کو روکے ہوئے بے حس و حرکت کھڑا ہے۔ بڑوں کے خوف کے جذبات کو نظم کرنا آسان ہے ایک تو یہ کہ کسی کیفیت کا اثر اُن پر زیادہ دیر قایم رہتا ہے اور دوسرے دوراندیشی اور ماضی سے وابستگی انھیں زیادہ خوف زدہ کر دیتی ہے مگر کم سن بچوں سے خوف کے جذبات کی ایسی شدت کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ ایک موقع پر جب یزید کی اہلیہ زندان شام میں آتی ہے ـــــ دربان بھی

خوف زدہ ہو جاتے ہیں اور اسیران شام سے کہتے ہیں کہ آپ کے رونے کی آواز سے ملکہ کے آرام میں خلل پڑ گیا اور وہ غصے میں یہاں آگئیں۔ اس موقعے کے خوف کے جذبات کی ترجمانی کیا خوبصورتی اور فنکاری سے ہوئی ہے کہتے ہیں ؎

یہ ذکر تھا جو ہند وہاں آئی یہ بے ہوش　　　عابد سے کہا بانو نے واری گئی خاموش
اک اک کے پس پشت ہوا شرم سے روپوش　　　بچے تو یہ سمجھے کہ ہوئی پیاس فراموش
منہ ڈھانپ لئے خوف سے کرتوں کو الٹ کر
اور سانس نہ لی بیووں کے سینوں سے لپٹ کر

آخری تین مصرعوں میں بچوں کے جذبات کی جو عکاسی ہوئی ہے یہ ہر شاعر کے لیے ممکن نہیں ہے۔ سکینہ کے خوف کے جذبات کی یہ مثالیں بھی ملاحظہ ہوں۔

سوئی جو آنسو پونچھ کے چشم پر آب سے　　　بے ہے حسین کہہ کے وہ اٹھ بیٹھی خواب سے

(بیت)

دل میں سما گیا تھا جو شمر لعیں کا ڈر　　　سونے میں بھی پکارتی تھی چونک چونک کر
فریاد چھینتا ہے گہر شمر بد گہر　　　اماں بچاؤ آتا ہے دُرہ لیے عمر
زینب پھوپھی دہائی کلیجہ دھڑکتا ہے
سجاد بھائی دیکھو وہ خونی گھڑکتا ہے

غیرت اور حمیت کے جذبات بھی مرزا دبیر کے یہاں بڑی فراوانی سے نظم ہوئے ہیں البتہ ان جذبات کی عکاسی کرتے وقت ایسے دردانگیز اشارے بھی کئے گئے ہیں کہ بعض لوگ انھیں صرف بینیہ اشعار یا واقعہ نگاری میں شمار کرتے ہیں۔ یہ چیزیں اس طرح سے ایک دوسرے کے ساتھ چلتی ہیں کہ الگ کرنا بھی مشکل ہے۔ غیرت اور حمیت کے جذبے کو اس طرح نظم کیا ہے کہ کوئی بھی آدمی داد تحسین دے گا۔ حضرت علی اصغر کو لے کر جب امام میدان کی طرف جاتے ہیں اور بچے کے لیے پانی طلب کرنا ظاہر مقصود ہوتا ہے تو اس وقت کی اس جذباتی کشمکش کو کس طرح بیان کیا ہے ملاحظہ فرمائیں۔ ایک طرف کم سن بچے کی تین دن کی پیاس اور پیاس سے غشی کی

حالت اور دوسری طرف عزت و غیرت کا لحاظ۔ ملاحظہ فرمائیں ؎

ہر اک قدم پہ سوچتے تھے سبطِ مصطفےٰ
لے تو چلا ہوں فوجِ عمر سے کہوں گا کیا
نے مانگنا ہی آتا ہے مجھ کو نہ التجا
منت بھی گر کروں گا تو کیا دیں گے وہ بھلا

پانی کے واسطے نہ سنیں گے عدو مری
پیاسے کی جان جائے گی اور آبرو مری

یہ پورا بند کا بند اس بات کو پکار پکار کے کہہ رہا ہے کہ غیرت کے جذبات دوسری اضطراری کیفیت پر غالب آ رہے ہیں۔ اور یہ جذبات دھیرے دھیرے ترقی کر رہے ہیں جب تک کہ ان میں شدت پیدا ہو جاتی ہے ؎

پہنچے قریبِ فوج تو گھبرا کے رہ گئے
چاہا کریں سوال پہ شرما کے رہ گئے
غیرت سے رنگ فق ہوا تھرا کے رہ گئے
چادر پسر کے چہرے سے سرکا کے رہ گئے

آنکھیں جھکا کے بولے کہ یہ ہم کو لائے ہیں
اصغر تمہارے پاس غرض لے کے آئے ہیں

جب قید خانۂ شام میں زوجۂ یزید آتی ہے تو اس موقع پر حضرت زینب کے جذبات کا اظہار یوں ہوتا ہے۔ سکینہ سے فرمائش کرتی ہیں ؎

دیکھو غیرت سے میں ہو جاؤں گی پانی پانی
ہند کے آگے نہ تم مانگیو جانی پانی

اس کے جواب میں سکینہ کا مکالمہ بھی ایسے ہی جذبات کا ترجمان ہے ؎

رو کے وہ بولی کہ اچھا پھوپھی صاحب اچھا
میں بھی اکبر کی بہن ہوں مجھے غیرت نہیں کیا
جان فاقے سے نکل جائے تو مانگوں نہ غذا
اپنے سقے کے لیے روتی ہوں یا کیا

پانی اس سے نہیں میں تشنہ جگر مانگوں گی
لاش بابا کی ہے بے گور و کفن مانگوں گی

میں نہیں لینے کی ہوں وہ اگر لائے گی
خاک سمجھوں گی اگر خلعتِ زر لائے گی
کان دکھلاؤں گی زخمی جو گہر لائے گی
ہر دعا دوں گی جو حاجت مری بر لائے گی

پوچھا جو زینب نے کہ کیا ارشد کے کہا ہمدوں گی
بابا صاحب کا جو سر دے گی تو لے لوں گی

ایک طرف سکینہ کے اس طرح کے جذبات اور دوسری طرف اپنے سن کے اعتبار سے بے فکری اور معصومیت کی ادا۔ جب بنے قاسم کی لاش میدان سے آتی ہے اور اہل حرم میں شور ہوا کہ دولہا میداں سے لوٹ کے آئے تو سکینہ کا ردِ عمل یوں دکھایا ہے ؎

خیمہ میں بالی سکینہ سے کسی نے یہ کہا — لے مبارک ہو کہ میداں سے پھر آیا دولہا
دوڑی خیمہ سے یہ سنتے ہی سکینہ دکھیا — اور جلدی سے درِ خیمہ کو بند اس نے کیا
کہتی تھی نیگ میں جب تک نہیں لے لوں گی
بھائی نوشاہ کو خیمے میں نہ آنے دوں گی

غرض اسی انداز میں غصہ، محبت اور نفرت وغیرہ کے جذبات نظم ہوئے ہیں۔ یہاں پر ان سب چیزوں کو تفصیل سے بیان کرنے کی گنجائش نہیں یہاں اہلِ نظر اور صاحبان علم و فضل تشریف فرما ہیں، مراثیٔ دبیر میں یہ منزلیں کس طرح بیان ہوئی ہیں وہ جانتے ہیں۔ میں آخر میں دو مثالیں پیش کرتا ہوں کہ جذبات محبت کس طرح سے بے قابو کر دیتے ہیں۔

جب حضرت امام حسین اپنے نوجوان بیٹے حضرت علی اکبر کی لاش دیکھتے ہیں تو کس طرح اُس سے لپٹتے ہیں، صرف دو مصرعے پیش کرتا ہوں ؎

دستور ہے سواروں کا جس دم اُترتے ہیں — پہلے جدا رکابوں سے وہ پاؤں کرتے ہیں
حضرت نے پاؤں بھی نہ نکالے رکاب سے
لاشے پہ جست کر کے گرے اضطراب سے

امام حسین کی شہادت کے وقت جذبات حضرت زینب کو بے بس کر دیتے ہیں۔ محبت کے ان جذبات کا اظہار یوں ہوا ہے، یہ بیت ملاحظہ کیجیے۔ شہید حضرت علی اکبرؑ کو پکارتی ہیں ؎

مرجاؤں گی حسرت میں یہیں پاؤں رگڑ کر
تم لاش پہ لے جاؤ مرا ہاتھ پکڑ کر

یوں مراثی دبیر میں مختلف جذبات کی عکاسی ہوئی ہے۔ یہ جذبات بھی اصل میں ایک پورے واقعہ کے جز ہیں اور ان مراثی میں جز میں کل اور کل میں جُز کی مثال ہر ہر قدم پر موجزن ہے۔ جذبات ہی اصل میں شجاعت کے بیان کے پیچھے بھی کارفرما ہیں اور بین کے پس پردہ بھی۔ اور مرزا دبیر نہ صرف اپنے کرداروں کے جذبات کا عکس پیش کرتے ہیں بلکہ پڑھنے اور سننے والے کے جذبات کو بھی حسبِ منشا ابھارتے ہیں۔

⁂

کاظم علی خاں

مرزا دبیرؔ کے غیر مطبوعہ مراثی
بعض غلط فہمیوں کا ازالہ

مرزا دبیرؔ کے تمام وکمال مطبوعہ کلام سے باخبر ہوئے بغیر اُن کے غیر مطبوعہ مراثی کا تعیّن ممکن نہیں۔ مرزا صاحب کے مرثیے جن مصادر میں ہیں یا جن مآخذ سے اُن کے مطبوعہ مرثیوں کا سُراغ ملتا ہے اُن کی تعداد پانچ درجن سے بھی زیادہ ہے۔ اور اُن کو یک جا کرنا آسان نہیں۔ ہم تلاشِ دبیرؔ میں ان مصادر کی ایک نامکمل فہرست پیش کر چکے ہیں[1] فراقؔ گورکھپوری کا بیان ہے۔ دبیرؔ کا ذخیرۂ کلام وہ بحرِ ذخار ہے کہ عام قاری کے لیے اُس کی شناوری آسان نہیں[2]۔ شناوری کیا میرے نزدیک تو اِس بحرِ ذخار تک عام قاری کی رسائی بھی مشکل ہے۔ اسی لیے ہمارے متعدد محققین نے خاصی چھان بین کے بعد دبیرؔ کے جن مرثیوں کو غیر مطبوعہ قرار دیا ہے اُن میں سے بیشتر مطبوعہ ثابت ہو چکے ہیں ہم تلاشِ دبیرؔ (ص ص ۲۰۷ تا ۲۸۱) میں دبیرؔ کے تمام مطبوعہ مرثیوں کے مطلعوں اور مقطعوں کے دو ایسے اشاریے پیش کر چکے ہیں جو دبیرؔ کے غیر مطبوعہ مرثیوں کے تعیّن میں معاون ثابت ہوں گے۔ زیرِ نظر مقالے میں "اشاریۂ مراثیِ دبیرؔ" ہی کی مدد سے دبیرؔ کے تین درجن سے زائد ایسے مطبوعہ مرثیوں پر روشنی ڈالی جا رہی ہے جنھیں ماہرینِ دبیریات غلطی سے غیر مطبوعہ قرار دیتے رہے ہیں۔

(۱) صغرا کو عجب فُرقتِ شبیّرؔ کا غم تھا۔ ——— دبیرؔ کے اِس مرثیے کو ڈاکٹر ایس اے صدیقی نے غیر مطبوعہ قرار دیا ہے[3] مگر میری اطلاع کے مطابق یہ مرثیہ دفترِ ماتم جلد ۱ میں چھپ چکا ہے (جلد مذکور کا مرثیہ ۱۹ دیکھا جائے)

(۲) روشن ہے لوحِ مہرِ مُبیں کس کے نام سے ——— ڈاکٹر محمد زماں آزردہ نے دبیرؔ کا غیر مطبوعہ

مرثیہ بتاتے ہیں[۵۳] لیکن میرے نزدیک یہ دفترِ ماتم جلد ۱۴ میں مطلع "شبیرِ غزالِ حرمِ لم یزلی ہے" کے ماتحت شائع ہو چکا ہے[۵۴]

(۳) فرزند ید اللہ کے سب عقدہ کشا ہیں ــــــ ڈاکٹر محمد زماں آزردہ اسے دبیر کا غیر مطبوعہ مرثیہ سمجھتے ہیں مگر میری اطلاع ہے کہ دبیر کا یہ مرثیہ دفترِ ماتم جلد ۱۰ میں مطلع "کیا شاہِ خراساں کی زیارت کا شرف ہے" کے تحت چھپ چکا ہے[۵۵]۔

(۴) قدرت کے آفتاب کا مطلع حسین ہے ــــــ ڈاکٹر محمد زماں آزردہ نے اسے بھی دبیر کے غیر مطبوعہ مرثیوں میں شمار کیا ہے[۵۶] مگر میری تحقیق کے مطابق یہ دراصل دبیر کے اس مشہور مرثیے کا ایک ضمنی مطلع ہے۔ جو مطلع "حرزِ گلوئے مصحفِ یزداں حسین ہے" کے ماتحت دفترِ ماتم جلد ۷ میں شائع ہو چکا ہے۔ زیرِ بحث مرثیہ دفترِ ماتم جلد ۷، مطبع شاہی لکھنؤ طبع فروری ۱۹۱۲ء (ص ۸۹) میں مرثیہ نمبر ۱۱ کی شکل میں شامل ہے اور اس میں ۱۰ عدد ضمنی مطلع ہیں۔ ڈاکٹر آزردہ کا نقل کردہ ضمنی مطلع جلد مذکور کے ص ۹۰ میں ضمنی مطلع نمبر ۱۰ میں شکل میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

(۵) جب قرب ہو گا آمدِ تشور کا ــــــ ڈاکٹر اکبر حیدری اور ڈاکٹر محمد زماں آزردہ اسے دبیر کا غیر مطبوعہ مرثیہ بتاتے ہیں[۵۷] حالانکہ یہ دراصل کوئی علاحدہ مرثیہ نہیں بلکہ اس مطبوعہ مرثیے کا ضمنی مطلع ہے جو مطلع "جب قبلِ حشر ہو گا ظہورِ امامِ عصر" کے ماتحت دفترِ ماتم جلد ۱۴ مطبع دبدبۂ احمدی لکھنؤ طبع مارچ ۱۸۹۷ء میں مرثیہ نمبر ۱ کی شکل میں شامل ملتا ہے اور اب دوبارہ یہی مرثیہ جواہرِ دبیر ۱۔ مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور طبع ۱۹۸۶ء (ص ص ۵۳۷ تا ۵۵۵) میں بھی شائع ہوا ہے

(۶) جب موسمِ جوانیِ اکبر گزر گیا ــــــ ڈاکٹر محمد زماں آزردہ اسے بھی غیر مطبوعہ قرار دیتے ہیں[۵۸] لیکن راقم الحروف کی تحقیق کے مطابق یہ دبیر کا کوئی علاحدہ مرثیہ نہیں۔ یہ دراصل دبیر کے اس مرثیے کا ایک ضمنی مطلع ہے جو مطلع "گم ہو گیا ہے کھا کے سناں یوسفِ حسین" کے ماتحت دفترِ ماتم جلد ۶ مطبع جعفری نخاس جدید لکھنؤ دلبقزبائش حسن مرزا عاقل) میں مرثیہ نمبر ۲۶ کے طور پر چھپا ملتا ہے۔ یہی مرثیہ اب دوبارہ جواہرِ دبیر طبع ۱۹۸۶ء (ص ص ۲۴۵ تا ۲۵۲)

میں بھی شائع ہُوا ہے۔

(۷) جب رن میں ذوالفقار علم کی حُسین نے ــــ دبیر کے اس مرثیے کو ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی کی نگرانی میں شائع ہونے والے رسالے کاروانِ حیات بمبئی (جلد ۲، شمارہ ۱، محرم ۱۳۹۱ھ مطابق فروری، مارچ ۱۹۷۱ء ص ۵) میں غیر مطبوعہ قرار دیا گیا ہے مگر میری تحقیق کے مطابق یہ مرثیہ مذکورہ جریدے سے برسوں قبل شائع ہونے والی دفترِ ماتم کی جلد ۱۳ میں مرثیہ نمبر ۱۱ کے طور پر طبع ہو چکا ہے اور اسی مرثیے کے مطلع سمیت چند بند المیزان طبع ۱۹۱۴ء میں بھی چھپ چکے ہیں۔[۱۰]

(۸) سبطینِ علی رونقِ میدانِ وغا تھے ــــ پاکستانی محققین ڈاکٹر صفدر حسین اور ڈاکٹر مظفر حسن ملک نے بالترتیب اپنی ۱۹۷۵ء نیز ۱۹۷۶ء میں شائع ہونے والی کتابوں میں دبیر کے اس مرثیے کو غیر مطبوعہ قرار دیا ہے[۱۱] لیکن ان دونوں حضرات کے فرمودات کے برخلاف یہ مرثیہ اُن کی مطبوعات سے برسوں قبل دفترِ ماتم جلد ۱۴ مطبوعہ مارچ ۱۸۹۷ء میں مرثیہ نمبر ۱۶ کی حیثیت سے چھپ چکا ہے۔

(۹) روشن کیا جو حق نے چراغ انتقام کا ــــ ڈاکٹر صفدر حسین اور ڈاکٹر مظفر حسن ملک اسے بھی غیر مطبوعہ قرار دیتے ہیں[۱۲] لیکن میری اطلاع کے بموجب دبیر کا یہ مرثیہ ان صاحبان کی کتابوں کی ۱۹۷۵ء اور ۱۹۷۶ء کی اشاعتوں سے ۱۹ یا ۲۰ برس قبل ۱۹۵۷ء میں لکھنؤ سے شائع ہونے والی کتاب شاہ کارِ سخن میں مطلع "جب خونِ ناحقِ شہدا جوش زن ہُوا" کے ماتحت چھپ چکا تھا۔[۱۳]

(۱۰) مہرِ علم سرورِ اکرم ہُوا طالع ــــ ڈاکٹر صفدر حسین، ڈاکٹر مظفر حسن ملک اور ڈاکٹر اکبر حیدری جیسے مرثیے کے کہنہ مشق محققین دبیر کے اس بے نقط مرثیے کو بالترتیب اپنی ۱۹۷۵ء، ۱۹۷۶ء اور ۱۹۷۷ء میں شائع ہونے والی نگارشات میں یک زبان ہو کر غیر مطبوعہ قرار دیتے ہیں حالانکہ یہ مرثیہ اس سے برسوں پہلے ماہِ کامل کے عنوان سے ۱۹۶۱ء میں لکھنؤ سے شائع ہو چکا تھا۔[۱۴]

(۱۱) جب کوفے میں پابندِ بلا ہو گئے مُسلم ــــ ڈاکٹر اکبر حیدری نے دبیر کے اس مرثیے کو

سرفراز لکھنؤ کے دبیر نمبر مطبوعہ ۱۹۷۶ء (ص ص ۶۴ تا ۷۰) میں غیر مطبوعہ کے دعوے سے شائع کرایا ہے اور ڈاکٹر محمد زماں آزردہ بھی اپنے پی ایچ ڈی کے تحقیقی مقالے (ص ۴۲، ۲) میں ۱۹۸۵ء تک اسے غیر مطبوعہ سمجھتے رہے ہیں حالاں کہ دبیر کا یہ مرثیہ بہ تفصیلِ ذیل متعدد جلدوں میں بار بار چھپ چکا ہے۔

(الف) دفترِ ماتم جلد ۱۲ طبع جنوری ۱۸۹۰ء میں یہی مرثیہ مطلع "کوفے میں جو پابندِ بلا ہو گئے مسلم" کے ماتحت مرثیہ نمبر ۲ کی صورت میں طبع ہو چکا ہے۔

(ب) دفترِ ماتم جلد ۶ میں یہی مرثیہ مطلع "کوفے میں بہار آئی جو گلِ گشتِ چمن کو" کے ماتحت چھپ چکا ہے۔ جلدِ مذکور کا مرثیہ نمبر ۲ اور صفحہ نمبر ۱۶۲ ملاحظہ ہو۔

(ج) سبعِ مثانی لکھنؤ طبع ۱۳۴۹ھ (متن ص ۱) میں یہی مرثیہ مطلع "کوفے میں بہار آئی جو گلِ گشتِ چمن کو" کے ماتحت چھپا ہے اور اس سے انکشاف ہوتا ہے کہ اس مرثیے کا ایک ضمنی مطلع یہ ہے۔
"کوفے میں جو پابندِ بلا ہو گئے مسلم" (سبعِ مثانی متن ص ۱۳)

(۱۲) زندان میں چہلم جو ہوا اہلِ حرم کو ـــــ ڈاکٹر اکبر حیدری نے کتاب نما دہلی کے مرزا دبیر نمبر نمبر مطبوعہ ستمبر ۱۹۷۷ء (ص ص ۱۵۴ تا ۱۷۰) میں دبیر کے اس مرثیے کو غیر مطبوعہ قرار دے کر شائع کرایا ہے حالاں کہ یہ مرثیہ ۱۹۷۷ء سے برسوں قبل دفترِ ماتم جلد ۳ مطبع دبدبۂ احمدی لکھنؤ مطبوعہ دسمبر ۱۸۹۶ء میں مرثیہ نمبر ۳ کے ماتحت شائع ہو چکا تھا۔

(۱۳) کیوں چرخ میں گردوں کی طرح رن کی زمیں ہے ـــــ ڈاکٹر اکبر حیدری اسے اپنی ۱۹۷۶ء میں شائع ہونے والی کتاب میں دبیر کا غیر مطبوعہ مرثیہ سمجھتے ہیں[۱۵] لیکن یہ مرثیہ اُس سے قبل نادراتِ مرزا دبیر میں چھپ چکا تھا۔ ڈاکٹر اکبر حیدری نے اپنی کتاب شاعرِ اعظم مرزا سلامت علی دبیر تحقیقی مطالعہ۔ لکھنؤ طبع ۱۹۷۶ء (ص ص ۱۸۹ تا ۱۹۲) میں دبیر کے درجِ ذیل مرثیے غیر مطبوعہ ہونے کی دعوے کے ساتھ پیش فرمائے ہیں لیکن میری تحقیق کے مطابق یہ تمام مراثی اس سے قبل چھپ چکے تھے جیسا کہ سطورِ ذیل سے ظاہر ہوگا۔[۱۶]

(۱۴) کیا شورِ آمدِ آمدِ عباس ہے دن میں ـــــ دبیر کا یہ مرثیہ دفترِ ماتم جلد ۱۳ میں مرثیہ نمبر ۵ کے طور پر چھپ چکا ہے۔

(۱۵) جب محفلِ حاکم میں شہ دیں کا سر آیا ـــــ دفترِ ماتم جلد ۱۳ میں مرثیہ نمبر ۱۹ کی حیثیت سے شائع ہو چکا ہے۔

(۱۶) خورشیدِ آسماں نے جو اُلٹا نقاب کو ـــــ دفترِ ماتم جلد ۷ طبع فروری ۱۹۱۲ء کا مطبوعہ مرثیہ ہے (مرثیہ ۵)

(۱۷) جب ہو گیا تباہ سفینہ نجات کا ـــــ دفترِ ماتم جلد ۶ کا مطبوعہ مرثیہ ہے (مرثیہ نمبر ۲۳)

(۱۸) فلک نے کارِ قضا سے جب انفراغ کیا ـــــ دفترِ ماتم جلد ۸ میں چھپ چکا ہے (مرثیہ نمبر ۱۹)

(۱۹) بانو پھلیے پہرا اصغر کے لیے روتی ہے۔ ـــــ دفترِ ماتم جلد ۴ طبع دسمبر ۱۹۰۹ء میں چھپ چکا ہے (مرثیہ نمبر ۱۰)

(۲۰) جب دولتِ اولادِ شہِ دیں نے لٹا دی ـــــ دفترِ ماتم جلد ۲ میں چھپ چکا ہے (مرثیہ نمبر ۱۸)

(۲۱) جب شام میں ہر ایک طرف یہ خبر آئی ـــــ مطبوعہ مرثیہ مشمولہ دفترِ ماتم جلد ۱۰ (مرثیہ نمبر ۲)

(۲۲) جب آسماں سے لشکرِ انجم رواں ہوا ـــــ دفترِ ماتم جلد ۴ کا مطبوعہ مرثیہ ہے۔ (مرثیہ نمبر ۱۶)

(۲۳) قرآنِ مبیں سورہ یک آیہ ہے کس کا ـــــ دفترِ ماتم جلد ۱۱ کے اس مطبوعہ مرثیے کو ڈاکٹر اکبر حیدری اور ڈاکٹر محمد زماں آزردہ نے غیر مطبوعہ مرثیہ قیاس کیا ہے (مرثیہ نمبر ۲۷)

(۲۴) مومنو احمدِ مرسل پہ نبوت ہے ختم ـــــ دفترِ ماتم جلد ۱۰ میں مرثیہ نمبر ۳ کے طور پر چھپ چکا ہے۔

(۲۵) شاہِ شہدا مطلعِ تسلیم و رضا ہے ـــــ دفترِ ماتم جلد ۱۲ میں مرثیہ نمبر ۲۹ کے ماتحت چھپ چکا ہے۔

(۲۶) زنداں میں جب کہ بند غزالِ حرم ہوئے ـــــ دفترِ ماتم جلد ۱۱ میں مطبوعہ مرثیہ ہے (مرثیہ نمبر ۲۲)

(۲۷) جب داخلِ وطن حرمِ مصطفےٰ ہوئے ـــــ یہ علاحدہ مرثیہ نہیں بلکہ دبیر کے مرثیے جب "زائرانِ شاہِ غریب الوطن پھرے" کا ضمنی مطلع ہے جو دفترِ ماتم جلد ۷ میں چھپ چکا ہے۔ (مرثیہ نمبر ۲۱ نیز ص ۱۵۴ ملاحظہ ہو) ڈاکٹر محمد زماں آزردہ کے پی۔ایچ ڈی کے مقالے مرزا سلامت علی دبیر۔ حیات اور کارنامے (ص ۳۰۵) میں بھی اسے غلطی سے دبیر کے غیر مطبوعہ مرثیوں میں شمار کیا گیا ہے۔

(۲۸) اے دشتِ قتل دامنِ صد کوہِ طور ہو ـــــ یہ علاحدہ مرثیہ نہیں بلکہ یہ دبیر کے مرثیے "رن کی زمیں نمونۂ عرشِ جلیل ہے" کا ایک ضمنی مطلع ہے جو دفترِ ماتم جلد ۱۲ ص ۱۸۱ میں مطبوعہ شکل میں موجود ہے (مرثیہ نمبر ۹)۔ ڈاکٹر آزردہ کے پی ایچ ڈی کے مقالے (ص ۲۰۵) میں بھی دبیر کے اس مطبوعہ ضمنی مطلع کو غلطی سے غیر مطبوعہ مرثیہ قرار دیا گیا ہے

(۲۹) جب زیب وہ منزلِ اوّل ہوئے شبیر ـــــ ڈاکٹر اکبر حیدری اور ڈاکٹر محمد زماں آزردہ نے اسے دبیر کا غیر مطبوعہ مرثیہ قرار دیا ہے لیکن میری تحقیق کے مطابق یہ دبیر کا علاحدہ مرثیہ نہیں بلکہ ایک ضمنی مطلع ہے جو مرثیہ "شاہِ شہدا مطلعِ تسلیم و رضا ہے" کے تحت دفترِ ماتم جلد ۱۲ ص ۲۰۵ میں چھپ چکا ہے (دفترِ ماتم جلد ۱۲ کا مرثیہ نمبر ۲۹ دیکھیے)

(۳۰) پیری میں اگر بختِ جواں ہو تو مزا ہے ـــــ ڈاکٹر اکبر حیدری اور ڈاکٹر آزردہ اسے غیر مطبوعہ مرثیہ بتاتے ہیں مگر میری اطلاع کے مطابق یہ دبیر کا علاحدہ مرثیہ نہ ہو کر ایک ضمنی مطلع ہے جو مرثیہ "مصروفِ نگہداشت شہنشاہِ قلم ہے" کے ماتحت دفترِ ماتم جلد ۶ مطبع جعفر نخاس جدید لکھنؤ (بفرمایش حسن مرزا عاقل) ص ۱۱ میں چھپ چکا ہے (جلد مذکور کا مرثیہ نمبر ۲ دیکھیے)

(۳۱) ہوتا ہے عیاں مصحفِ ربّ دوسرا اسے ـــــ دفترِ ماتم جلد ۱۱ کا مطبوعہ مرثیہ ہے (مرثیہ نمبر ۱۰)

(۳۲) جب زہر سے شہید امام رضا ہوئے ـــــ دفترِ ماتم جلد ۱۱ کا پہلا مطبوعہ مرثیہ ہے۔

(۳۳) فہرست یہ شبیر کے لشکر کی رقم ہے ـــــ دفترِ ماتم جلد ۳ میں چھپ چکا ہے (مرثیہ ۶)

(۳۴) آمد خزاں کی گلشنِ خیرالورا پہ ہے ـــــ کلامِ دبیر۔ ادارۂ یادگارِ دبیر لکھنؤ طبع اگست ۱۹۶۵ء میں راقم الحروف کے تحریر کردہ مقدمے کے ساتھ پہلی بار شائع ہو چکا ہے۔ ڈاکٹر مظفر حسن ملک نے بھی دبیر پر اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے (ص ۱۶۴) میں اس مرثیے کو غلطی سے غیر مطبوعہ قرار دیا ہے۔

(۳۵) انگشتریِ عرش کا یا رب نگیں دکھا ـــــ مراثیِ مرزا دبیر جلد اوّل مطبع نول کشور طبع ۱۹۲۰ء میں طبع ہو چکا ہے۔

(۳۶) چہلم جو کربلا میں بہتّر کا ہو چکا ـــــ دفترِ ماتم جلد ۱۰ میں چھپ چکا ہے (مرثیہ ۲۴)

(۳۷) جب حرمِ قلعۂ شیریں کے برابر آئے ـــــ مطبوعہ سبعِ مثانی طبع ۱۳۴۹ھ ص ص ۱۳۱ تا ۲۰۲

(۳۸) جب رُو چکے شبیرِ عزیز و رفقا کو ـــــ ڈاکٹر اکبر حیدری اور ڈاکٹر آزردہ نے اسے غیر مطبوعہ مرثیہ قرار دیا ہے[۵۵] مگر میری اطلاع کے مطابق یہ دبیر کا کوئی علاحدہ مرثیہ نہ ہو کر دبیر کے اُس مرثیے کا ضمنی مطلع ہے جو مطلع "جب اکبر و عباس کو بھی رو چکے شبیر" کے ماتحت دفترِ ماتم جلد ۷ مطبع شاہی لکھنؤ طبع فروری ۱۹۱۲ء ص ۸۵ میں مطبوعہ شکل میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے (دیکھیے جلدِ مذکور کا مرثیہ نمبر ۷)

(۳۹) کس گھر میں آج حشر بپا ہوگا صاحبو ـــــ ڈاکٹر اکبر حیدری اور ڈاکٹر محمد زماں خاں آزردہ نے اپنی بالترتیب ۱۹۷۶ء اور ۱۹۸۵ء میں شائع ہونے والی کتابوں میں دبیر کے اس مرثیے کو غیر مطبوعہ قرار دیا ہے[۵۶] مگر میرے نزدیک ان دونوں حضرات کے یہ اندراج نظرِ ثانی کے محتاج ہیں۔ میری تحقیق کے مطابق یہ دبیر کا کوئی علاحدہ مرثیہ نہیں بلکہ یہ دبیر کے اُس مرثیے کا ضمنی مطلع ہے جو مطلع "جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا" کے ماتحت بہ تفصیلِ ذیل متعدد جلدوں میں بار بار شائع ہو چکا ہے۔

(الف) مرثیۂ مرزا دبیر جلد اوّل مطبع منشی نول کشور کان پور طبع اپریل ۱۹۰۵ء ص ۱۸۷

(ب) سبعِ مثانی: مرتبہ خبیر لکھنوی طبع ۱۳۴۹ھ (مطابق ۳۱-۱۹۳۰ء) ص ۲۵۷ نیز ص ۲۵۸

(ج) شعارِ دبیر (جلد اوّل): مرتبہ مہذب لکھنوی۔ انجمنِ محافظِ اردو لکھنؤ طبع مارچ ۱۹۵۱ء ص ۱۳۵ نیز ص ۱۳۶

ہندوستان اور پاکستان کی دانش گاہوں سے صنفِ مرثیہ اور دبیر پر سند یافتہ ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی، ڈاکٹر مظفر حسن ملک (پاکستان)، ڈاکٹر سید صفدر حسین (پاکستان)، ڈاکٹر اکبر حیدری، ڈاکٹر ایس۔ اے۔ صدیقی اور ڈاکٹر محمد زماں خاں آزردہ جیسے محققین کا دبیر کے تین درجن سے زائد مطبوعہ مرثیوں کو غیر مطبوعہ قرار دینا اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ دبیر کے غیر مطبوعہ مراثی کا تعین کرنا ایک ایسی دشوار گزار وادیِ پُرخار میں قدم رکھنے کے مترادف ہے جہاں ماہرین بھی ٹھوکریں کھانے سے نہیں بچتے۔ راقم الحروف کا پیش کردہ "اشاریۂ مراثیِ دبیر" (مشمولہ تلاشِ دبیر ص ص ۲۷۳ تا ۳۸۱) اس

وادیِ پُرخطر میں دبیر پر کام کرنے والوں کے لیے رہ نمائی کا کام کرتا ہے. زیرِ نظر مقالے میں اسی اشاریے کی بنیاد پر مراثیِ دبیر کے متعلق جو معلومات فراہم کی گئی ہیں وہ اس اشاریے کی افادیت کا عملی ثبوت ہیں.

دبیر کے ادبی آثار میں ابھی متعدد غیر مطبوعہ مراثی مل سکتے ہیں. سطورِ ذیل میں مرزا دبیر کے چند ایسے مرثیوں کے مطلعے پیش ہیں جو میری نظر سے مطبوعہ شکل میں نہیں گزرے ہیں اور جن کے غیر مطبوعہ ہونے کا امکان ہے: ع

(۱) اے خالقِ سبحاں تو مری عقل رسا کر (کتب خانۂ ریاست محمود آباد)

(۲) لعلِ لبِ شبیر گہربار ہے دن میں (بہ حوالہ ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی)

(۳) انسان کو تدارکِ انجام چاہیئے (قلمی نسخہ مملوکۂ راقم الحروف. گمان غالب ہے کہ یہ مرثیہ غیر مطبوعہ ہو لیکن اِس کا مقطع نہ ہونے کے باعث کوئی یقینی بات نہیں کہی جاسکتی)

ان مرثیوں کے علاوہ بھی دبیر شناسوں نے دبیر کے غیر مطبوعہ مرثیوں کی فہرستیں پیش کی ہیں مگر اُن کی تصدیق کیے بغیر کوئی یقینی بات نہیں کہی جاسکتی اس مقالے کے خاتمے میں اب دبیر کے بعض غیر مطبوعہ مرثیوں کے چند بند پیش ہیں.

(الف) اے خالقِ سبحاں تو مری عقل رسا کر

مطلع: ؎ اے خالقِ سبحاں تو مری عقل رسا کر
اے حاکمِ بنیاں دُرِ الہام عطا کر
اے صیقلِ ایماں تو مرے دل کی جلا کر
اے سرمۂ عرفاں مری آنکھوں کی صفا کر

منظورِ نظر عصمتِ زہرا کی ثنا ہے
جس پر دو گواہ ایک نبی ایک خدا ہے

(ب) انسان کو تدارکِ انجام چاہیئے ـــــ اس مرثیے کے جستہ جستہ بند ملاحظہ ہوں). ؎ .

۴ے مرزا سلامت علی دبیرؔ۔ حیات اور کارنامے: ڈاکٹر مرزا محمد زماں آزردہ۔ جے کے آفسیٹ پرنٹرز دہلی طبع دوم مطبوعہ مارچ ۱۹۸۵ء ص ص ۳۷۸ تا ۳۷۹

۵ے دفترِ ماتم (جلد ۲۴)۔ مرزا سلامت علی دبیرؔ۔ مطبع دبدبۂ احمدی لکھنؤ طبع دسمبر ۱۹۰۹ء (طبع دوم) کا مرثیہ ۱۷ ملاحظہ ہو۔

۶ے رجوع کنید: (۱) مرزا سلامت علی دبیرؔ۔ حیات اور کارنامے ص ۳۸۰

(۲) دفترِ ماتم (جلد ۱) : دبیرؔ (پہلا مرثیہ)

۷ے مرزا سلامت علی دبیرؔ۔ حیات اور کارنامے ص ۳۸۰

۸ے ر۔ک: (۱) شاعرِ اعظم مرزا سلامت علی دبیرؔ۔ تحقیقی مطالعہ: ڈاکٹر اکبر حیدری۔ اُردو پبلشرز لکھنؤ طبع اگست ۱۹۷۶ء ص ص ۱۸۹ تا ۱۹۰

(۲) مرزا سلامت علی دبیرؔ۔ حیات اور کارنامے ص ص ۳۷۴ تا ۳۷۵

۹ے ایضاً ص ۳۷۸

۱۰ے المیزان: چودھری نظیر الحسن فوق میانی۔ مطبع فیضِ عام علی گڑھ طبع ۱۹۱۴ء ص ص ۴۷۸ تا ۴۷۹

۱۱ے ر۔ک: (۱) نادراتِ مرزا دبیرؔ: مرتبہ ڈاکٹر سید صفدر حسین۔ سنگ میل پبلی کیشنز لاہور طبع ۱۹۷۵ء ص ۱۲ نیز ص ۴۵ تا ۶۲

(۲) اُردو مرثیے میں مرزا دبیرؔ کا مقام: ڈاکٹر مظفر حسن ملک۔ مقبول اکیڈمی لاہور طبع ۱۹۷۶ء ص ۱۶۴

۱۲ے ر۔ک: (۱) نادراتِ مرزا دبیرؔ طبع ۱۹۷۵ء ص ص ۶۵ تا ۹۶

(۲) اُردو مرثیے میں مرزا دبیرؔ کا مقام طبع ۱۹۷۶ء ص ۱۶۴

۱۳ے شاہ کارِ سخن: مرتبہ مہذبؔ لکھنوی۔ سرفراز قومی پریس لکھنؤ طبع ۱۹۵۶ء ص ص ۵۹ تا ۸۶

۱۴ے رجوع کنید: (۱) نادراتِ مرزا دبیرؔ طبع ۱۹۷۵ء ص ص ۱۱۷ تا ۱۳۱

(۲) اُردو مرثیے میں مرزا دبیرؔ کا مقام طبع ۱۹۷۶ء ص ۱۶۴

(۳) مقالہ ڈاکٹر اکبر حیدری مشمولہ کتاب نما دہلی مرزا دبیرؔ نمبر مطبوعہ ستمبر ۱۹۷۵ء ص ۱۷

مطلع:۔ انسان کو نداری انجام چاہیے
انجام نیک ہو وہ سرانجام چاہیئے
ہر وقت یادِ خالقِ علام چاہیئے
بندوں کو بندگی سحر و شام چاہیئے
صرف حیات چاہیئے خالق کے ذکر میں
اس واسطے کہ موت ہے ہر وقت فکر میں

مطلع دوم:۔ رن میں درود ہے خلفِ بوتراب کا
ہر ذرے سے عیاں ہے شرف آفتاب کا
دیکھو ذرا جلال و حشم اُن جناب کا
عمامہ زیب سر ہے رسالت مآب کا
وہ تیغ ہے کمر میں امام جلیل کے
خیبر میں جس نے کاٹے تھے پر جبرئیل کے

غیر منقوط بند:۔ علی علی وہ عالِ صمصام کا حصار
صمصام کا حصار امام امم کا وار
وار اس طرح کا وار کہ دو حصہ ہر سوار
دو حصہ ہر سوار معہ صدر و راہوار
رہوار دو ادھر ہوا، وہ دو اُدھر ہوا
وہ دو اُدھر ہوا، ادھر اسلام ور ہوا

حواشی

۱؎ تلاشِ دبیر:۔ کاظم علی خاں۔ نامی پریس لکھنؤ طبع دسمبر ۱۹۷۹ء ص ص ۱۹۱ تا ۱۹۵
۲؎ کلامِ دبیر:۔ شائع کردہ ادارہ یادگارِ دبیر (رجسٹرڈ)، لکھنؤ طبع اگست ۱۹۶۵ء ص ۲۶
۳؎ مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری:۔ ڈاکٹر شبیر احمد صدیقی۔ راحت پریس دیوبند طبع ۱۹۸۰ء ص ۱۲۸ تا ۱۲۹

(۴) ماہِ کامل : دبیرؔ۔ مرتبہ مہذب لکھنوی۔ سرفراز قومی پریس لکھنؤ
طبع جنوری ۱۹۶۱ء ص ص ۸ تا ۲۱

۱۵ شاعرِ اعظم مرزا سلامت علی دبیرؔ۔ تحقیقی مطالعہ : ڈاکٹر اکبر حیدری طبع ۱۹۷۶ء ص ۱۲۶

۱۶ راقم الحروف یہ اطلاع سرفراز لکھنؤ مورخہ ۹ اپریل ۱۹۷۸ء میں شائع ہونے والے اپنے مقالے میں بھی پیش کرچکا ہے اور یہی اطلاع راقم الحروف کی کتاب تلاشِ دبیرؔ طبع ۱۹۷۹ء میں بھی دی جاچکی ہے۔ ڈاکٹر اکبر حیدری اپنے ڈی۔ لٹ کے تحقیقی مقالے اودھ میں اُردو مرثیے کا ارتقا لکھنؤ طبع دسمبر ۱۹۸۱ء ص ۵۴۱ میں اپنے اس سہو کا اعتراف بھی فرماچکے ہیں۔

۱۷ مرزا سلامت علی دبیرؔ۔ حیات اور کارنامے ص ۳۷۵

۱۸ ایضاً

۱۹ ایضاً

۲۰ رجوع کیجیے :۔ (۱) شاعرِ اعظم مرزا سلامت علی دبیرؔ۔ تحقیقی مطالعہ از ڈاکٹر اکبر حیدری طبع اگست ۱۹۷۶ء ص ۱۹۲۔

(۲) مرزا سلامت علی دبیرؔ۔ حیات اور کارنامے از ڈاکٹر آزردہ طبع مارچ ۱۹۸۵ء ص ۳۷۵۔

⁂

ڈاکٹر انیس اشفاق

میر انیس اور قصہ گوئی کا فن

مرثیہ: جب نوجوان پسرِ شہِ دیں سے جدا ہوا

کے حوالے سے

تجسس اور کلائمکس قصہ کے بنیادی عناصر ہیں۔ کہانی کہنے والا کہانی میں کشش اسی وقت پیدا کرتا ہے جب وہ کہانی سننے والے کو بار بار یہ احساس دلاتا رہے کہ اب کیا ہونے والا ہے، اب کیا ہوگا اور جو کچھ ہونے والا ہے یا ہونے جا رہا ہے وہ کس طرح ہوگا کبھی کبھی کہانی سننے والا کہانی بیان کی ہوئی باتوں کی بنیاد پر کہانی ختم ہونے سے پہلے خود ہی کہانی ختم ہونے کے مقام اور اس کے اختتام کے بارے میں سوچ لیتا ہے یعنی جو کچھ ہونے والا ہے یا ہونے جا رہا ہے اس کا اختتام اس مقام پر اس طرح ہوگا اور اسے ہم سننے والے کے نقطۂ نظر سے متوقع اختتام کا نام دیتے ہیں اگر کہانی کا اختتام سننے والے کے خیال کے عین مطابق ہوا ہے تو ایک طرف کہانی اس سرّی کیفیت سے محروم ہو جاتی ہے جو کہانی میں جذبۂ تجسس کو بڑھانے کا باعث بنتی ہے اور دوسری طرف کہانی سننے والے کا پہلے سے تیار ذہن اس اختتام سے وہ تاثر قبول نہیں کرتا جو کہانی کے غیر متوقع لیکن بامعنی اختتام سے پیدا ہوتا ہے۔ اور کہانی کا یہ غیر متوقع اور بامعنی اختتام ہی کہانی کہنے والے کی مکمل کامیابی ہے۔

حقیقی واقعات کی عکاسی کرنے کی بنا پر مرثیے میں تجسس اور سس پنس SUSPENSE کا پیدا کرنا مقابلتاً بہت مشکل ہے جادوئی اور طلسمی قصوں اور کرداروں کی بنا پر یہ کام مثنوی میں بہت آسان ہے یوں کہ مثنوی میں افسانوی واقعات کا سحر بجائے خود تجسس بن جاتا ہے جبکہ مرثیہ حقیقی واقعات کا اظہار ہے اور حقیقی واقعات میں تجسس شاعر کی قوتِ بیان کی بنا

۔بر پیدا ہوتا ہے۔

تجسس اور کلائمکس سے قطعِ نظر ہمیں یہ بھی دیکھنا ہے کہ قصہ گوئی کے دوسرے مطالبات
کیا ہیں۔ قصہ گوئی کا پہلا مطالبہ اس کا کہانی پن (STORYNESS) ہے یعنی جو کچھ ہمارے سامنے
بیان کیا جا رہا ہے وہ حقیقت کا محض سیدھا سادھا بیان (FLAT STATEMENT
(. .)
معلوم ہو یعنی اسے اس طرح بیان کیا جائے کہ وہ بیان حقیقت کی سطح سے بلند ہو کر قصہ معلوم
ہونے لگے۔ اور کہانی کا دوسرا مطالبہ اس کا وہ اسلوب ہے جو کہانی کے موضوع کی وضاحت کے
لیے موزوں معلوم ہو۔ اور یہی اسلوب بیانیہ میں قوت پیدا کرتا ہے۔

اب آیئے دیکھیں کہ انیس کا پیشِ نظر مرثیہ قصہ گوئی کے فن کے اعتبار سے ہمارے متذکرہ
بیانات کی توثیق کرتا ہے یا نہیں۔ لیکن اس سے پہلے کہ مرثیے کا باقاعدہ تجزیہ کیا جائے آپ ۱۹۰
بندوں پر مشتمل اس مرثیے کی مختصر تفصیل ملاحظہ کر لیں۔

امام حسین کے نوجوان بیٹے جناب علی اکبر ان سے جدا ہو چکے ہیں۔ نوجوان بیٹے کی جدائی کے
غم نے امام کے قویٰ کو مضمحل کر دیا ہے۔ غم سے نڈھال قبلۂ انام خیمے میں جا کر سیدانیوں کو اس
موت کی خبر دیتے ہیں۔ یہ خبر سن کر بی بیوں میں کہرام برپا ہو جاتا ہے۔ امام بی بیوں کو صبر کی تلقین
کرتے ہیں اور خود میدان کی طرف جانے کی تیاری کرتے ہیں۔ میدان میں پہنچ کر امام رجز خوانی کرتے
ہیں۔ جنگ شروع ہوتی ہے اور جب امام جنگ میں اپنے جوہر دکھانے لگتے ہیں تو فوجِ مخالف کے
امام در کماندار اور تیغ زن محمدِ عربی کا واسطہ دے کر ان سے پناہ طلب کرتے ہیں۔ امام رسولِ پاک
کا نام سن کر تلوار روک لیتے ہیں۔ اسی عالم شور و شر میں ایک اجنبی مسافر اُس طرف آنکلتا ہے
ور میدانِ جنگ میں عجیب و غریب منظر دیکھتا ہے۔ ایک شخص تنہا لہو میں لال کھڑا ہے اور دشمن
کی فوجیں اسے قتل کر دینے کے درپے ہیں۔ اس شخص کے آس پاس بچوں، بوڑھوں اور جوانوں
کی لاشیں ہیں اور وہاں سے کچھ دور پر نصب ایک خیمۂ فلک وقار سے بار بار ایک بی بی کے
بین کرنے کی صدائیں آ رہی ہیں۔ مسافر اس شخص کے قریب پہنچ کر اسے سلام عرض کرتا ہے
ور اس کے پوچھنے پر اپنے سفر کی غرض و غایت بیان کرتا ہے پھر اس شخص سے اُس کا نام پوچھتا

ہے اور جب وہ شخص اپنا نام ظاہر کرتا ہے تو مسافر غش کھا کر گر پڑتا ہے اور جب جوش میں آتا ہے تو فوج مخالف پر حملہ کر کے اس شخص یعنی امام عالی مقام پر اپنی جان نثار کر دیتا ہے۔

اس طرح واقعہ مختلف موڑوں اور پیچیوں سے گزرتا ہوا بالآخر مسافر کی موت پر ختم ہو جاتا ہے۔ واقعہ کی اس مختصر تفصیل سے آپ نے واقعے کی نوعیت اور اس کے المیہ مضمرات کا اندازہ کر لیا ہوگا۔ اب سوال یہ ہے کہ اس طرح کا واقعہ کس طرح کے اسلوب کا متقاضی ہے۔ لیکن اس سے پہلے کہ اس اسلوب کی وضاحت کی جائے آپ اس واقعے کی مزید توضیح کے لیے واقعے کے نمائندہ کرداروں سے تعارف حاصل کر لیجیے۔ واقعہ چھ کرداروں پر مشتمل ہے:

(۱) امام حسین (۲) جناب زینب (۳) جناب سکینہ (۴) جناب فضّہ (۵) جنابِ شہر بانو (۶) اجنبی مسافر

ان کرداروں کے اعمال و افعال کو ظاہر کرنے کے لیے انیس نے بندوں کے اعتبار سے واقعے کے اجزا کی ترتیب اس طرح کی ہے:

پہلا جز:	باپ کے دل پر نوجوان بیٹے کی موت کا اثر	۸ بند
دوسرا جز:	خیمے میں جا کر امام حسین کا جناب علی اکبر کے قتل کی خبر دینا	۴ بند
تیسرا جز:	امام حسین اور جناب زینب کا مکالمہ	۷ بند
چوتھا جز:	امام حسین اور جناب سکینہ کا مکالمہ	۱۱ بند
پانچواں جز:	امام حسین اور جنابِ فضّہ کا مکالمہ	۲ بند
چھٹا جز:	امام حسین اور جنابِ شہر بانو کا مکالمہ	۱۳ بند
ساتواں جز:	رخصت اور آمد	۳۰ بند
آٹھواں جز:	رجز (خطبۂ امام)	۱۱ بند
نواں جز:	جنگ	۳۷ بند
دسواں جز:	میدانِ کربلا میں مسافر کی آمد	۱۲ بند
گیارھواں جز:	امامِ حسین اور مسافر کا مکالمہ	۲۷ بند
بارھواں جز:	مسافر کی جنگ اور شہادت	۱۰ بند
		۱۷۲

مرثیہ کل ۱۹۰ بندوں پر مشتمل ہے۔ ۱۸ بندوں کا استعمال انیس نے واقعے کی مختلف کڑیوں کو جوڑنے کے لیے کیا ہے۔

اب آپ واقعے کے مختلف مرحلوں اور نوعیتوں سے پوری طرح واقف ہو چکے ہیں۔ واقعہ مختلف کرداروں پر مشتمل ہے۔ کردار مختلف مرحلوں سے گزرتے ہیں اور مختلف قسم کے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ ان جذبات کا اظہار مکالموں کے ذریعے ہوتا ہے۔

ایک واقعہ انہیں اجزاو عناصر سے ترتیب پاتا ہے۔ یعنی واقعہ کرداروں سے قائم ہوتا ہے کردار مختلف جذبوں کو ظاہر کرتے ہیں جذبات کا اظہار مکالموں کے ذریعے ہوتا ہے۔ مکالموں کا انداز اور لب و لہجہ جذبات کی صفتوں اور نوعیتوں کو ظاہر کرتا ہے جذبات کی صفتوں اور نوعیتوں سے کرداروں کی عظمت قائم ہوتی ہے اور کردار کی عظمت کہانی میں شکوہ پیدا کرتی ہے

لیکن کہانی میں ترتیب و تعمیر کا یہ سارا حسن بیانیہ سے پیدا ہوتا ہے۔ بیانیہ پر قدرت حاصل کیے بغیر قصہ گوئی کے فن میں کمال حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ اگر ہمیں بیانیہ میں کمال حاصل نہیں ہے تو ہم واقعوں اور کرداروں میں وہ معنوی تنظیم نہیں پیدا کر سکتے جو قصے میں طرح طرح کے پیچ اور موڑ پیدا کرنے کے باوجود اس کے ابتدائیہ کو اس کے اختتامیہ سے ہم آہنگ کر دیتی ہے۔

پیشِ نظر مرثیے میں بیان کردہ قصہ کا راوی خود مرثیہ گو ہے لیکن قصہ بیان کرنے کے لیے اس نے دوسرے راویوں اور منقولہ روایتوں کا بھی سہارا لیا ہے۔ قصے کا بنیادی صیغہ صیغۂ ماضی ہے لیکن کہیں یہ صیغہ ماضی استمراری بن جاتا ہے کہیں ماضی بعید۔ کبھی ماضیِ قریب میں بدل جاتا ہے اور کبھی ماضیِ مطلق کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

قصہ کا پہلا راوی یعنی مرثیہ گو قصے کو یوں شروع کرتا ہے:

ع جب نوجوان پسر شہِ دیں سے جدا ہوا

دل داغ ہو گیا دل و جانِ بتول کا
گھر بے چراغ ہو گیا سبطِ رسول کا

اس بند میں انیس نے جناب علی اکبر کی شہادت کا منظر پیش نہیں کیا ہے بلکہ صرف اتنا بتا دیا ہے کہ امام حسین سے ان کا نوجوان بیٹا جدا ہو چکا ہے اگر آپ کو واقعے کی تفصیل نہیں

معلوم ہے تو کہانی کا پہلا ہی مرحلہ آپ کے ذہن میں تجسس پیدا کر دیتا ہے یعنی آپ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ جو بیٹا جدا ہوا ہے وہ کس طرح جدا ہوا ہوگا۔ اور دوسرے بندوں میں انیس یہ بتا رہے ہیں کہ نوجوان بیٹے نے امام کے دل پر کیا اثر کیا ہے۔

بچھڑا وہ لال جس کا گوارا نہ تھا فراق
فرماتے تھے کہ لوٹ لیا تو نے اے عراق
اے موت جلد آ کہ بس اب زندگی ہے شاق
خنجر کی آرزو ہے شہادت کا اشتیاق
برباد اس طرح کوئی آباد گھر نہ ہو
کیا زندگی کا لطف جب ایسا پسر نہ ہو

انیس نے ان بندوں میں غم کی وہ کیفیت پوری طرح پیش کر دی ہے جو کرداروں کے رشتے اور سانحے کی نوعیت کے عین مطابق ہے۔

اب قصہ دوسرے مرحلے میں اس طرح داخل ہوتا ہے:

ع اڑتے ہوئے حرم میں گئے قبلۂ انام

اور جناب علی اکبر کی شہادت کی خبر اس طرح سنائی:

فرماتے تھے بہن علی اکبر گذر گئے
ہم ایسے سخت جاں ہیں کہ اب تک نہ مر گئے

یہ خبر سُن کر بی بیوں میں کہرام برپا ہو جاتا ہے:

یہ سُن کے بی بیوں کے جگر پر چھری چلی
زینب زمیں پہ گر کے پکاری کہ یا علی
سترِ خفی جہاں کے ہیں سب آپ پر جلی
جاتا ہے ظالموں میں یہ کونین کا ولی
بیکس کو آسرا ہے پسر کا نہ بھائی کا
آقا یہی تو وقت ہے مشکل کشائی کا

امام جناب زینب کو صبر کی تلقین کر رہے ہیں:

فرمایا شہ نے صبر بہن چاہیے تمہیں
خالق کی یاد سے ولگن چاہیے تمہیں
لب پر رضا رضا کا سخن چاہیے تمہیں
جو ماں کا تھا چلن وہ چلن چاہیے تمہیں

ہر بار پوچھتے تھے سبب آہِ سرد کا
شکوہ کیا علی سے نہ پہلو کے درد کا

جنابِ زینب کو صبر کی تلقین کرنے کے بعد امام حسین کہانی کے تیسرے کردار یعنی جنابِ سکینہ پر نظر کرتے ہیں۔ جناب سکینہ امام سے لپٹ کر پوچھتی ہیں:

کیا اس بلا کے بن سے تہیہ سفر کا ہے ∴ صدقے گئی بتاؤ ارادہ کدھر کا ہے

امام اپنی چہیتی بیٹی سے اپنے سفرِ آخر کو ناگزیر بتاتے ہوئے کہتے ہیں۔

جانا ہے دور شب کو جو آنا نہ ہو ادھر
منہ کر کے رو ئیو نہ ہمیں چاہتی ہو گر
پہلے پہل ہے آج شبِ فرقتِ پدر
سو رہیو ماں کی چھاتی پہ غربت سے رکھ کے سر

راحت کے دن گذر گئے یہ فصل اور ہے
اب یوں بسر کرو جو یتیموں کا طور ہے

محبت پدری کے اس پیرائے میں بیٹی کو یتیمی کا اشارہ کرنے کے بعد امام جناب شہربانو کے قریب پہنچتے ہیں جو اپنے جوان بیٹے کی موت کے صدمے سے بے حال ہیں

روتے ہوئے گئے جو وہاں شاہِ خوش خصال
دیکھا کہ غش ہیں خاک پہ بکھرے ہوئے ہیں بال
شبیر بیٹھ کر یہ پکارے بصد ملال
اے شہربانو ہوش میں آؤ یہ کیا ہے حال

سچ ہے فلک نے تم کو بڑے دکھ دکھلائے ہیں
صاحب اٹھو ہم آخری رخصت کو آئے ہیں

مرثیے کے اس موڑ تک آتے آتے آپ امام حسین کے علاوہ قصے کے تین اور کرداروں سے تعارت حاصل کر چکے ہیں۔ جنابِ زینب، جناب سکینہ اور جنابِ شہر بانو۔ ان تین بی بیوں سے آپ نے امامِ حسین کی گفتگو بھی ملاحظہ کر لی ہے واضح رہے کہ ان میں سے ایک بی بی امام حسین کی بہن دوسری ان کی بیٹی اور تیسری بی بی ان کی زوجہ ہیں۔ ان تینوں بی بیوں سے کلام کرتے وقت رشتوں کی مناسبت سے امام کی گفتگو کا لہجہ بدلا ہوا ہے متعلقہ بند آپ کے سامنے پیش کیے جا چکے ہیں اب آپ ایک ایک مصرع میں لہجوں کی یہ تبدیلی ملاحظہ کیجیے۔

امام اور جناب زینب: ع جو ماں کا تھا چلن وہ چلن چاہیے تمہیں

متعلقہ بند کا چوتھا مصرعہ

امام اور جنابِ سکینہ: ع بند کر کے رو بیٹو نہیں چاہتی ہو گر

متعلقہ بند کا دوسرا مصرعہ

امام اور جنابِ شہر بانو: ع صاحب اٹھو ہم آخری رخصت کو آئے ہیں

متعلقہ بند کا چھٹا مصرعہ

یہاں یہ بتانے کی چنداں ضرورت نہیں کہ لہجے کی تبدیلی اسلوب کی تبدیلی کا نتیجہ ہے اب قصے کا وہ محل آ پہنچا ہے جہاں جنابِ شہر بانو جنابِ علی اکبر کے غم میں دل گرفتہ و بے حواس ہیں اور امام فرما رہے ہیں:

ع صاحب اٹھو ہم آخری رخصت کو آئے ہیں

سن کر صدا حسین کی چونکی وہ نوحہ گر ؛ کی عرض سر جھکا کے قدم پر بہ چشمِ تر
تنہا حضور آئے ہیں باندھے ہوئے کمر ؛ صاحب کہاں ہے منتوں والا امرا پسر
ایسے نہیں ہیں جو دکھ ہیں جدا ہوں وہ باپ سے
اپنے مراد دل والے کو لوں گی میں آپ سے

قصہ کی یہ منزل عجیب و غریب ہے امام آخری رخصت کو آئے ہیں اور جناب

شہر بانو انھیں رخصت کرنے کے بجائے ان سے اپنا منتوں والا بسر طلب کر رہی ہیں۔ یہاں انیس نے قصہ گوئی کے فنی تقاضے کو صورتحال کا عینی تقاضا بنا دیا ہے۔ دوسرا مرثیہ گو اس محل پر بڑے جب صاحب اٹھو ہم آخری رخصت کو آئے ہیں، امام کی رخصت کا منظر پیش کرنے لگتا لیکن یہاں قصہ گوئی کا فنی تقاضا یہ ہے کہ بیٹے کے غم میں ڈوبی ہوئی ماں کو غش سے آنکھیں کھولنے کے بعد بھی بیٹے کے غم میں ڈوبا ہوا دکھایا جائے۔ واضح رہے کہ مندرجہ بالا بند میں جناب شہر بانو کے پوری طرح ہوش میں آنے کا ذکر نہیں ہے بلکہ امام حسین کی آواز سن کر وہ صرف چونک پڑی ہیں۔ غشی کا عالم اب بھی طاری ہے اور وہ مدعائے امام سے بے خبر بیٹے کے تصور میں گم ہیں :

بیخود تھی میں جب آئے تھے میداں سے وہ ادھر
کیا دیکھتی مجھے تو کچھ آتا نہ تھا نظر
سنبھلا جو دل ذرا تو پھڑکنے لگا جگر!
کب آئے کب گئے مجھے مطلق نہیں خبر
آئے تو چھپ کے آئے گئے بے ملے ہوئے
باتیں نہ پیار کی ہوئیں نہ کچھ گلے ہوئے

امام جناب شہر بانو کی یہ باتیں سن کر انھیں حقیقتِ حال سے آگاہ کرتے ہیں کہ جناب علی اکبر اب اس دنیا میں نہیں رہے اور اب :

جاتے ہیں ہم وہیں کہ جہاں ہیں وہ لالہ فام
دید وجو اپنے لال کو دینا ہو کچھ پیام
سن کر یہ ذکر ہوش میں آئی وہ تشنہ کام
سمجھی کہ گھر تباہ ہوا اب چلے امام
خنجر سے حلقِ شاہ کے کٹنے کا طور ہے
بستی اجڑ کے تخت الٹنے کا طور ہے

جناب شہر بانو پوری طرح ہوش میں آچکی ہیں اور یہ یقین کر لینے کے بعد کہ امام واقعی آخری رخصت کو آئے ہیں، امام سے یوں کلام کرتی ہیں :

کچھ حق ہیں اس کنیز کے فرما کے جائیے
صاحب کوئی جگہ مجھے بتلا کے جائیے

آپ نے اس بیت میں مستعمل لفظ صاحب پر غور کیا۔ کچھ دیر قبل انیس اسی لفظ کا استعمال کر چکے ہیں (ع صاحب اٹھو ہم آخری رخصت کو آئے ہیں) وہاں امام حسین اس لفظ صاحب کے ذریعے جناب شہر بانو کو مخاطب کر رہے ہیں اور یہاں جناب شہر بانو اسی لفظ کے ذریعے امام حسین کو مخاطب کر رہی ہیں لیکن دونوں کرداروں کے مکالمے کے اس اساسی لفظ نے صورتِ واقعہ کے اعتبار سے اپنی حیثیت ظاہر کی ہے اور منظر کو پس منظر سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔

یہاں قصے کے پانچویں کردار کے ساتھ اس کا چھٹا جز ختم ہو رہا ہے۔ اب قصے کے ساتویں آٹھویں اور نویں جز یعنی رخصت، رجز اور جنگ کے بیان کو ان بندوں میں بالترتیب ملاحظہ کیجیے۔ ہر جز کے متعلقہ بندوں میں سے خاص خاص بندوں کا انتخاب اس طرح کیا گیا ہے کہ آپ دسویں جز سے قبل تک کی کہانی ان بندوں کی زبانی سن لیں:

مل کر حرم سے در پہ جو شاہِ غیور آئے
اک غل ہوا حضورِ کرامت ظہور آئے
لاؤ فرس کو ڈیوڑھی پہ جلدی حضور آئے
اعمیٰ بھی ہو تو آنکھ کی پتلی میں نور آئے
پھرتا تھا سر پہ چتر سلیماں جناب کے
سایہ تھا ایک زیچ میں دو آفتاب کے

آیا عجب شکوہ سے اسپ قمر رکاب
تھامے تھی فتح زین کا دامن ظفر رکاب
چشمک زنی ہلال پہ کرتی تھی ہر رکاب
حلقہ تھا نورِ مہر کا یا جلوہ گر رکاب
فتراک بھی کہ کھولے ہوئے تھا عقاب پر
زیں پر تھا گرد پوش کہ ابر آفتاب پر

سینہ کشادہ، تنگ کمر چست جوڑ بند
گردن میں خم ہلال کا اور اس کا سر بلند
جاندار، بردبار، عدو کش ظفر پسند
بجلی کسی جگہ کہیں آہو کہیں پرند

سرعت ہے ابر کی تو لطافت ہوا کی ہے
اتنے ہنر فرس میں یہ قدرت خدا کی ہے

سواری

لکھا ہے یاں لجام فرس پر تھا دستِ شاہ
فریاد واحسینا سے ہلتی تھی قتل گاہ
خیمے سے نکلی اک زنِ بالا بلند آہ
رخ پر نقاب پاؤں میں موزے عبا سیاہ

حسنِ رسول و شانِ علی کا ظہور تھا
گویا لباس کعبہ میں خالق کا نور تھا

اس بند میں صرف ایک مصرعے میں جناب زینب کی پرشکوہ شخصیت کا خاکہ کھینچ دیا ہے:- ع رُخ پر نقاب پاؤں میں موزے عبا سیاہ
کیا اس شعری پیکر میں آپ کو جناب زینب کی وہ تصویر نظر نہیں آتی جو آپ کی چشم تصور میں پہلے سے موجود ہے۔ کمالِ اسلوب یہی ہے کہ خدوخال کی تفصیل کے بغیر انیس نے شخصیت کا وہ پیکر پیش کر دیا ہے جسے دیکھ کر ہم کہہ اٹھتے ہیں کہ ہاں یہی جناب زینب ہیں۔

رجز: خطبہ کے مختلف بندوں کے بعد
وہ نہر جس کو خلق میں جاری کرے الٰہ
روکی ہے تم نے ظلم کی تیغوں سے اس کی راہ
پانی پہ جنگ پیاسوں سے دریا پہ یہ غضب واہ
یہ کس ولی کا گھر تھا جسے کر دیا تباہ

سیراب گرگ و شیر ہوں اور اسپ و خر ہئیں
اولادِ فاطمہ نہ پیئے جا نور ہئیں

یہ بند محض مرثیہ خوانی کے لیے نہیں بلکہ بیانیہ پر انیس کی قدرت کو ظاہر کرنے کے لیے پیش کیے جا رہے ہیں آپ نے دیکھا کہ انیس نے درج بالا بند میں الف، راء، واو اور تباہ کے قافیوں سے کیا کام لیا ہے۔ بالخصوص تیسرا مصرع ع پانی پہ جنگ پیاسوں سے دریا پہ بغض واد اور پھر بیت: سیراب گرگ و شیر ہوں اور اسپ و خر ہئیں
اولادِ فاطمہ نہ پیئے جانور ہئیں

اس بند میں انیس نے صورتِ حال کے پس منظر میں کلام امام کو بہ کمال و تمام پیش کر دیا ہے۔ قصہ و توعوں کی مختلف منزلیں طے کرتا ہوا آگے بڑھ رہا ہے:

یہ ذکر تھا کہ تیر چلے اس سپاہ سے
گیتی کو زلزلہ ہوا زہرہ کی آہ سے
پھر ضبط ہو سکا نہ شہِ دیں پناہ سے
بجلی گری صفوں پہ غضب کی نگاہ سے
چمکی علی کی تیغ جو دشتِ مصاف میں
پریاں چھپیں جزیروں میں سیمرغ قاف میں

اللہ رے تلاطم افواجِ روسیاہ
ٹکر اتے تھے پہ ملتی نہ تھی بھاگنے کی راہ
غل تھا پناہ دے ہمیں اے آسماں پناہ
اُمتِ رسولِ پاک کی ہوتی ہے اب تباہ
بخشو خطا یہ کام ہے مولا ثواب کا
صدقہ محمدِ عربی کی جناب کا

اس شور میں سنا جو رسولِ خدا کا نام
پڑھ کر درود آپ نے بس روک لی حسام

فرمایا خیر تم سے خدا لے گا انتقام
عاجز نہیں یہ بیکس و مظلوم و تشنہ کام

کیا چیز سر ہے بات یہ ہم لوگ مرتے ہیں
دیکھو اس اختیار پہ یوں صبر کرتے ہیں

چرخ و نجوم و شمس و قمر شہر و دشت و در
سنگ و معادن و صدف و قطرہ و گہر
اشجار و شاخ و برگ و گل و غنچہ و ثمر
رکن و مقام و باب و منا زمزم و حجر
جن و ملک ہیں انس ہیں غلمان و حور ہیں
کہہ دیں یہ سب کہ ابنِ علی بے قصور ہیں

امام تلوار روک لیتے ہیں اور فوجِ مخالف انھیں چاروں طرف سے گھیر کر ان پر حملے پر حملے کرنے لگتی ہے۔ اس مقام پر قصے کا متوقع اور معلومہ اختتام قریب آرہا ہے یعنی امام حسین کی شہادت۔ ہم اس شہادت کے منتظر ہیں لیکن انیسؔ شہادت کا منظر پیش نہیں کرتے بلکہ اس متوقع اختتام (کلائمکس) سے قصے کو آگے نکال لے جاتے ہیں یہاں پہنچ کر انیس کلائمکس کے بنے ہوئے دائرے کو اس طرح توڑتے ہیں :

جس روز تھا یہ حشر یہ ماتم یہ شور و شر
آنکلا اک مسافرِ غربت زدہ ادھر
نکلا تھا گھر سے شوقِ نجف میں وہ خوش سیر
چھوڑے ہوئے وطن اسے گزرا تھا سال بھر
بے خانماں کو عشق خدا کے ولی کا تھا
مشتاق وہ زیارتِ قبرِ علی کا تھا

قصے کے اس موڑ پر انیسؔ نے کلائمکس کو تجسس میں تبدیل کر دیا ہے۔ قصے میں اس نئے پیچ کے پڑ جانے سے سننے والا اپنے متوقع کلائمکس کو بھول جاتا ہے اور مسافر کی آمد سے

متجسس اور متحیّر ہو جاتا ہے کہ قصے کی اِس منزل میں مسافر کا کیا کام۔ انیس واقعے پر اپنی گرفت کو مضبوط رکھتے ہوئے سننے والے کے تحیّر اور تجسس کو قائم رکھتے ہیں اور مسافر کو اس راہ میں اس طرح پیش کرتے ہیں:

پہنچا جو کربلا میں تو دیکھا یہ اس نے حال
تنہا کھڑا ہے ایک مسافر لہو میں لال
نوجیں ستم کی گرد ہیں آمادۂ قتال
چلتے ہیں تیر کرتا ہے پانی کا جب سوال
ازبسکہ اہلِ درد تھا بیتاب ہو گیا
پانی کے مانگنے پہ جگر آب ہو گیا

آیا جو کانپتا ہوا وہ شاہِ دیں کے پاس
کی عرض السلامُ علیک اے فلک اساس
مولا جواب دے کے یہ بولے بہ دردو یاس
آنا ہوا کدھر سے ترا اے خدا شناس
عرض اس نے کی غلامِ شہِ ذوالفقار ہوں
بیکس ہوں بینوا ہوں غریب الدیار ہوں

دو صاحبوں کے شوق میں چھوڑا ہے میں نے گھر
حسرت یہ ہے نصیب کرے یاوری اگر
پہلے تو ہوں نجف کی زیارت سے بہرہ ور
منظور پھر وہاں سے مدینے کا ہے سفر
جاؤں گا دولتیں ہیں اگر سرنوشت میں
رستے میں موت آئی تو پہنچا بہشت میں

فرمایا آپ نے کہ مدینے میں کیا ہے کام!
عرض اس نے کی وہی تو ہے دنیا میں اک مقام

اُس سرزمیں پہ ہے مرا آقا مرا امام
برسوں سے جس کے عشق میں روتا ہوں صبح و شام

حیدر کے جان و دل ہیں شہِ مشرقین ہیں
صدقے ہیں اس جگہ کے وہیں تو حسین ہیں

یہ سُن کے آپ آئے مسافر کے متصل
پھیلا کے دونوں ہاتھ کہا آ گلے تو مل
ہاں بھائی سچ ہے صدمۂ غربت ہے جاں گسل
اس دم بہل گیا ترے آنے سے مرا دل

طاقت کلام کی نہیں پاتا، یہ ضعف ہے
چہرہ ترا نظر نہیں آتا، یہ ضعف ہے

درکار جو تجھے ہو وہ لے بہر کردگار
پیدل اگر ہے تو تو یہ حاضر ہے راہوار
ناقہ بھی لے ترا تو ہے آقا وہ نامدار
سائل کو جس نے روئی کے اونٹوں کی دی قطار

حاضر ہے جان و مال ہے مہمان تو
بھائی ہمارے گھر کو گھر اب اپنا جان تو

دیکھی جو یہ عنایتِ سلطانِ بحر و بر
رونے لگا وہ مردِ مسافر جھکا کے سر
دل سے کہا خدا کا ولی ہے یہ خوش سیر
اس حال میں غریب نوازی ہے اس قدر

دیکھی نہ باپ میں یہ محبت، نہ بھائی میں
اب تک ہیں اس طرح کے بھی بندے خدائی میں

پھر مسافر امام پر جان نثار کرنے کی قسم کھاتا ہے:

گھبرا کے بولے شاہ کہ ہاں ہاں قسم نہ کھا
رستہ یہاں سے رات بسے کا نجف کو جا
بچنا مرا محال ہے گر جان دی تو کیا
اے بھائی تو ہے صاحب دختر نہ لے رضا

دامن کو آنسوؤں سے بھگوتی ہے رات دن
بیٹی تری ترے لیے روتی ہے رات دن

بیٹی کا ذکر سُن کے یہ بولا وہ خوش خصال
فرمائیے جناب سے کس نے کہا یہ حال
آگاہ اس سے کوئی نہیں غیر ذوالجلال
شاید ہے علم غیب میں بھی آپ کو کمال

ہر شئے کا علم آپ کو اس بیکسی میں ہے
یہ تو صفت امام میں ہے یا نبی میں ہے

بتلائیے برائے خدا مجھ کو اپنا نام
فرمایا بے نوا، وطن آوارہ، تشنہ کام
بیکس، عزیز مردہ، اسیر سپاہِ شام
عاجز، بلا رسیدہ، ستم دیدہ مستہام

درد و غم و الم مرے حصے میں آئے ہیں
یہ سب خطاب میں نے یہاں آکے پائے ہیں

قدموں پہ لوٹ کر یہ پکارا وہ دردناک
اظہارِ اسمِ اقدس و اعلیٰ میں کیا ہے باک
بتلائیے کہ غم سے مرا دل ہے چاک چاک
چپ ہو گئے تڑپنے پہ اس کے امامِ پاک

فرما سکے نہ یہ کہ تنہا مشرقین ہوں!
مولا نے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں

اور اب قصہ ختم۔ لیکن نہیں قصہ ابھی ختم نہیں ہوا ہے در حالیکہ آپ یہ سوچ رہے ہیں کہ قصہ کو یہیں ختم ہو جانا چاہیے۔ آپ کا یہ سوچنا اقتضائے واقعہ کے عین مطابق ہے۔ بظاہر انیسؔ نے اس تنہا بیکار بیت میں سب کچھ کہہ دیا ہے اور اب قصے کے جاری رہنے کی ضرورت نہیں ہے اب جو کچھ کہا جائے گا وہ سننے والے کے لیے فضول اور بے معنی ہوگا۔ ایسی صورت میں قصے کو اس مقام سے آگے لے جانا آسان نہیں لیکن انیسؔ کی قصہ گوئی کا فن یہی ہے کہ وہ قصے میں زبردست کلائمکس پیدا کرنے کے بعد اسے قائم رکھتے ہیں اور اپنے کمالِ فن کی بنا پر کلائمکس کے اس پل صراط سے کتنی مہارت کے ساتھ گذر جاتے ہیں:

سر اپنا پیٹ کر وہ پکارا بہ شور و شین
ہے ہے یہ کیا زباں سے کہا کون سا حسین
آئی ندا فلک سے کہ زہرا کا نورِ عین
بیٹا علی کا، سبطِ شہنشاہِ مشرقین

گھر فاطمہ کا لٹ گیا سب اس لڑائی میں
بس اک یہی حسین ہے ساری خدائی میں

کھینچی ہے تو نے جس کے لیے زحمتِ سفر
اے بے خبر یہی ہے وہ سلطانِ بحر و بر
ویران ہے یثرب و نجف اے مردِ خوش سیر
شب سے یہیں نبی و علی ہیں برہنہ سر

زینب ہے برجو ڈیوڑھی پہ جاں اپنی کھوتی ہے
زہرا تو ساتویں سے اسی بن میں روتی ہے

اس بے وطن نے جب بہ تفصیل سنا یہ حال
غش کھا کے پائے شہ پہ گرا وہ نکو خصال
اٹھا تڑپ کے جب تو پکارا بصد ملال
یہ کیا قیامت آگئی اے فاطمہ کے لال

کیا تھی خبر کہ آپ اس آفت کے بن بیں ہیں
میں تو یہ جانتا تھا کہ حضرت وطن میں ہیں

اس کے بعد مسافر فوجِ مخالف پر حملہ کر کے امام عالی مقام پر اپنی جان نثار کر دیتا ہے۔ مسافر کی شہادت کے بعد ہمارے لیے یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ کہانی اصلاً کس کردار کی کہانی ہے۔ کیا انیسؔ نے مسافر کی کہانی بیان کرنے کے لیے یہ پورا مرثیہ نظم کیا ہے یا واقعہ کربلا کے اس آخری وقوعے میں المیہ آمیزش پیدا کرنے کے لیے مسافر کی کہانی بیان کی ہے۔

قصے کا ہیرو کون ہے؟ امام حسین یا اجنبی مسافر؟

کرداروں کی مرکزیت کے تعین کے سلسلے میں عدم فیصلہ کی یہ صورت پیدا کر دینا بھی انیسؔ کی قصہ گوئی کا کمال ہے۔

اس طرح مختلف پیچوں اور موڑوں سے گذرتی ہوئی یہ کہانی کلائمکس کے متوقع مقامات پر ٹھہر جانے کے بجائے بڑی خوش اسلوبی سے آگے بڑھ جاتی ہے اور کلائمکس کو تجسس کا پیرہن پہنا کر نئی وضع قطع اختیار کر لیتی ہے بیانِ واقعہ کے اس عمل میں انیسؔ قصے کے بنیادی اسلوب میں فروعی اسالیب کی آمیزش کے ذریعے بدلتے ہوئے لہجوں میں قصے کے کرداروں کی صفتیں اور نوعیتیں ظاہر کر دیتے ہیں۔ واضح رہے کہ قصے کا بنیادی اسلوب وہی ہے جو روایت بیان کرنے کا مثالی اسلوب ہو سکتا ہے اور کمالِ واقعہ یہ ہے کہ انیسؔ نے قصہ بیان کرتے وقت خود کو راوی کے مقام سے بلند نہیں ہونے دیا۔ اگر وہ راوی کے بجائے (COMMENTATOR) بن کر خود بھی قصے میں جگہ جگہ نمودار ہونے کی کوشش کرتے تو قصہ کچھ کا کچھ ہو جاتا اور ہم کہیں سے کہیں نکل جاتے لیکن انیسؔ کہانی اور سامع کو اپنی گرفت میں رکھتے ہیں۔ انیسؔ کی یہ گرفت اتنی مضبوط ہے کہ سامع بجائے خود راوی بن جاتا ہے اور قصہ ختم ہوتے ہی قصہ شروع کر دیتا ہے:

ع جب نوجواں پسر شہِ دیں سے جدا ہوا

ڈاکٹر شارب ردولوی

انیسؔ کے مرثیوں کا سماجیاتی مطالعہ

شاعری کو کوئی 'نوائے سروش' سے تعبیر کرتا ہے، کوئی بیداری اور خواب کے درمیان وجود میں آنے والا الہام قرار دیتا ہے، کوئی لاشعور کی پیداوار کہتا ہے، کسی کی نگاہ میں وہ 'لا شریک اور ناموجود' سے ابھرنے والی ایک حقیقت ہے، کسی کے لیے غیب سے خیال میں آنے والے مضامین اور کسی کے لیے جزو پیغمبری ـــــ شاعری کی یہ توجیہات تھوڑی دیر کے لیے یقیناً قاری کو الجھن میں ڈال دیتی ہیں۔ اگر یہ سارے دعوے صرف شاعر کی انا، احساسِ برتری اور نفسیات کے پَرتو نہیں ہیں تو تفہیم شعر یا تعبیر شعر کا کام دشوار ہی نہیں تقریباً ناممکن ہے۔ اس لیے کہ جس فعل پر خود شعور کی گرفت نہ ہو اس کے محاسن و معائب کا کسی فرد کو ذمہ دار کیوں کر ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ دراصل اس طرح کے تمام دعوے شاعرانہ اظہار سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے جس میں شاعر اپنے کو عام فکری سطح سے بلند ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ جس کو ماہرین نفسیات نے دوسروں سے زیادہ شہرت و عزت حاصل کرنے کی اس کی تمنا پر محمول کیا ہے۔ ادبی سماجیات کے مفسرین اس کی بالکل مختلف توجیہہ کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں ادبی تخلیق اپنے گرد و پیش اور سماجی حالات کی پروردہ ہوتی ہے بلکہ اس کے اظہار کے سانچے بھی مخصوص عہد اور سماجی حالات کے متعین کردہ ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کسی مخصوص زمانے اور حالات میں کوئی صنف وجود میں آتی ہے اور

ان حالات کے ختم ہونے کے بعد یا سماجی حالات کے بدل جانے سے رفتہ رفتہ وہ صنف بھی ختم ہو جاتی ہے۔ مثلاً قصیدہ اپنے مخصوص سماجی حالات میں وجود میں آیا اور ایک زمانے تک شاعری کے سب سے بلند مرتبے پر فائز رہا لیکن جاگیردارانہ نظام کے زوال کے ساتھ وہ بھی رفتہ رفتہ ختم ہو گیا۔ اسی طرح ایک زمانے تک واسوخت، مثنوی، شہر آشوب اور ریختی کا شمار مقبول اصنافِ سخن میں ہوتا تھا لیکن سماجی تبدیلیوں کے ساتھ ان کا چلن بھی نہیں رہا اور بعض نئی اصناف نے اُن کی جگہ لے لی۔ اس طرح ادب پر سماجی اثرات کی حقیقت سے انکار مشکل ہے۔

دی بونالد DE BONALD کا خیال ہے کہ ادب سماجی اظہار کا ایک ذریعہ ہے[1] اور پلیخنوف PLEKHANOV کا کہنا ہے کہ 'فن زیادہ تر سماجی زندگی کا عکس ہوتا ہے'[2] اس طرح کے بیانات کی عمومیت سے بھی غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان ہے۔ اگر اس کے یہ معنی ہیں کہ ادب اپنے مخصوص زمانے کا آئینہ ہے تو کیا میرؔ یا غالبؔ کا کلام اس زمانے کے سماج کی تصویر پیش کرتا ہے؟ یہ کہنا درست نہیں ہوگا کہ مکمل طور پر اُس مخصوص سماج کی تصویر اس میں تلاش کی جا سکتی ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اس عہد کے تصورات، توہمات، رسومات اور بنیادی فکر کی جھلکیاں اس میں ضرور دیکھی جا سکتی ہیں اور اس طرح اس عہد کو سمجھنے میں ان کی تخلیقات معاون ہو سکتی ہیں۔ یہاں پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کسی عہد کے ادب کے سماجیاتی مطالعے کی عصری معنویت کیا ہے؟

سماجیاتی مطالعہ کسی بھی مصنف کو اس کے عہد کی سماجیاتی طاقتوں کی پیداوار سمجھتا ہے اور اس کی فکر کا مطالعہ اسی نقطۂ نظر سے کرتا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ یہ انداز فنکار کی اہمیت کو کم کر دیتا ہے اور عصر کی اہمیت کو بڑھا دیتا

1. RENE WELLEK AND A WARREN, 'LITERATURE AND SOCIETY

2. PLEKHANOV ART AND SOCIAL LIFE PAGE 60

ہے حالانکہ یہ درست نہیں ہے۔ سماجیاتی مطالعہ دوسرے مطالعوں کی طرح ادب کو بہتر طور پر سمجھنے کا ایک طریقہ ہے۔ شوکنگ SCHUCKING کا کہنا ہے کہ "وجود اس کی رنگینیاں اور انفرادیت زیادہ تر سماجیاتی مٹی SOCIOLOGICAL SOIL سے پیدا ہوتی ہے جہاں سے ادبی تخلیق کے سوتے پھوٹتے ہیں[1]" فنکار سماجی ادارے کا اسی طرح رکن ہوتا ہے جس طرح دوسرے ـــ لیکن فرق صرف اتنا ہے کہ اُس میں ان کے مقابلے میں بہتر شعور، فنکاری اور حسیت ہوتی ہے اور وہ اپنے عہد کے مخصوص سماجی طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ اس عہد کی خصوصیات سے متاثر ہوتا ہے، وہ اپنے عہد کے آتش فشاں میں جھلستا، اپنے عہد کے کرب کو جھیلتا اور اپنی تخلیقات میں کبھی براہ راست اور کبھی اشارتہً کنائتاً یا استعارے اور علامت کے ذریعے ان کو پیش کرتا ہے۔

"سماجیاتی مطالعے پر ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ ادب کا سماجیاتی مطالعہ مصنف کے سماجی قوتوں کے شعور پر منحصر ہے۔ جس میں تعصب اور ترجیحات دونوں کا امکان ہے۔ اس طرح سماج کی جو تصویر بنے گی وہ غیر متعلق IRRELEVENT ہوگی۔ اس کے علاوہ یہ طریقہ کار جو دکھانا چاہتا ہے اس کو پہلے سے فرض کر لینا ہے۔ اس سلسلے میں کہا جا سکتا ہے کہ کسی بھی عہد کے بارے میں معلومات کا ذریعہ صرف ادبی تخلیقات نہیں ہیں بلکہ اور بھی بہت سے ذرائع ہیں جن سے کسی زمانے کی سماجیاتی طاقتوں کا علم ہوتا ہے[2]"

یہ صحیح ہے کہ کسی عہد کے بارے میں معلومات کا واحد ذریعہ ادبی تخلیقات نہیں ہیں اور نہ اس کا دعویٰ سماجی مفسرین نے کیا ہے۔ انسان کا سماج سے تعلق

1. LEVIN L SCHUCKING, THE SOCIOLOGY OF LITERARY TASTE PAGE - 9

کسی قدر الجھا ہوتا ہے اس پر مختلف واقعات کا ردعمل مختلف ہوسکتا ہے۔ جذباتی وابستگی یا کسی واقعے کو محسوس کرنے کی شدت مختلف سماجی تصویریں پیش کرسکتی ہے اس کے علاوہ کسی تصویر میں کوئی حقیقت اور کسی میں کوئی دوسری حقیقت ہوسکتی ہے اس نقطۂ نظر سے بھی بہت سی چیزوں میں سماجیاتی مطالعہ ضروری ہوجاتا ہے۔

ادب کے سماجیاتی مطالعے کی اس اہمیت کے باوجود مرثیوں کے سماجیاتی تجزیے کے وقت بعض باتیں دشواریاں پیدا کرتی ہیں اس لیے کہ مرثیہ عام شعری اصناف سے بعض معاملات میں مختلف صنف ہے۔ مرثیے کا تعلق مذہبی عقائد اور تاریخی واقعات سے ہے، ایک طرف مذہبی عقائد کی وجہ سے اس میں قاری یا سامع کے عقائد سے سرِمو انحراف کی گنجائش نہیں ہے۔ دوسرے تاریخ سے تعلق کی بنا پر تخیل انھیں واقعات تک محدود ہے۔ نہ اس کے کرداروں میں کوئی ردوبدل ہوسکتا ہے اور نہ اُن کی خوبیوں میں۔ جو کردار خوبیوں کی علامت ہیں اُنھیں اسی طرح ہر مرثیے میں پیش کیا جاتا ہے اور جو بدی کی نمائندگی کرتے ہیں وہ ہمیشہ اُسی طرح نظم کئے جائیں گے۔ اپنی تاریخیت اور مذہبیت کی وجہ سے شاعری کے لیے وہ غیر متحرک کردار ہیں اور خیر و شر کی کشمکش میں گرفتار ہر لمحہ تبدیل ہونے والے عام سماجی کرداروں سے بالکل الگ ہیں یہاں جو کچھ بھی ہے وہ کسی سماجی عمل یا ردعمل کا نتیجہ نہیں بلکہ قدرت کی طرف سے متعین ہے اور ہر ایک کو اپنا انجام معلوم ہے۔

مرثیہ بیانیہ ہونے کی وجہ سے سماجیاتی مطالعے کا بہتر موضوع ہوسکتا تھا، لیکن اس صورتِ حال نے اسے مشکل بنا دیا اس کے باوجود میر انیس کے مرثیوں کا مطالعہ کرتے وقت بہت سی باتیں ایسی سامنے آتی ہیں جو اس وقت کی سماجی قدروں کی آئینہ داری کرتی ہیں۔ ایسی چیزیں دوسرے مرثیہ نگاروں کے یہاں بھی مل جاتی ہیں۔ بعض لوگوں نے انیس کے مرثیوں کے اس پہلو پر اعتراض کیا ہے۔ ان اعتراضات کے سلسلہ میں صرف یہی کہا جاسکتا ہے کہ مرثیہ واقعۂ کربلا

کی تاریخ نہیں ہے بلکہ شہادت امام حسینؑ اور دوسرے شہدائے کربلا کا ذکر ہے۔ عام طور پر سانحۂ شہادت اور اس کے بعض اسباب کو لے کر مرثیے لکھے گئے ہیں اور مختلف شعراء نے انھیں مختلف انداز سے انھیں پیش کیا ہے۔

میر انیس کے مرثیوں یا کسی عہد کے ادب کا سماجیاتی مطالعہ کرتے وقت اس عہد کی سماجیاتی، تاریخی اور سیاسی قوتوں، ان کے عمل اور ردِ عمل پر نگاہ رکھنا ضروری ہے اس لیے کہ یہ قوتیں صرف اس عہد کی عام زندگی ہی کو متاثر نہیں کرتیں بلکہ اپنے عہد کے فن اور فکر پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔ آرنلڈ نے POWER OF THE MOMENT AND POWER OF THE MAN یعنی قوت عصر اور قوت فرد کا ذکر کیا ہے۔ قوت عصر سے مراد کسی مخصوص زمانے اور سماج کی رسم و رواج، توہمات اور مطالبات کا ذکر ہے اور قوت فرد سے مراد شاعر کی تخیل آفرینی، جدت طرازی اور انفرادیت ہے۔ یہ دونوں قوتیں ادب کی تخلیق میں معاون ہوتی ہیں۔ اعلیٰ ادب دونوں کے امتزاج سے وجود میں آیا ہے۔ اگر قوت عصر غالب آجائے تو شاعر وقت کے ساتھ بہہ جاتا ہے جسے آج کی اصطلاح میں فیشن اور فارمولا کہا جاتا ہے اور اس کی شاعری اس کی جدت طبع اور جولانیِ فکر کی مظہر نہیں بن پاتی اسی طرح اگر قوتِ فرد قوتِ عصر پر غالب آجائے تو شاعر وقت کے مطالبات نہیں پورے کر پاتا جس کے نتیجے میں اس کی تخلیقات رومانی انتہاپسندی، عینیت اور خود مرکزی کا شکار ہو کر رہ جاتی ہیں۔ میر انیس کی شاعری میں قوتِ عصر اور قوتِ فرد کا سب سے بہتر اور سب سے کامیاب امتزاج نظر آتا ہے۔

میر انیس ۱۸۰۳ء میں پیدا ہوئے اور اکہتّر سال کی عمر میں ۱۸۷۴ء میں انتقال کیا۔ ۱۸۵۶ء میں انتزاعِ سلطنت اودھ کا سانحہ ہوا اور ۱۸۵۷ء میں فوجی بغاوت اور اس کے بعد کے ہنگامے۔ لیکن اس سے پہلے کی سو ڈیڑھ سو برس کی تاریخ پر اگر نگاہ ڈالی جائے تو سارے ملک میں سوائے قتل و

غارت گری، لوٹ مار، دغا و فریب، بے یقینی و بے اطمینانی کے کچھ نظر نہیں آتا۔ یہاں پر ان تفصیلات میں جانے کا موقع نہیں ہے اس لیے کہ ان میں بیشتر واقعات لوگوں کی نگاہ میں ہیں لیکن اتنا یاد دلادوں کہ یہ وہ زمانہ ہے کہ جب مرکز میں بادشاہ کا اثر نہ ہونے کے برابر رہ گیا تھا۔ وہ دوسروں کا دست نگر اور محتاج تھا، مرہٹوں اور راجپوتوں کی لوٹ مار نے زندگی اجیرن کردی تھی صرف اودھ میں شجاع الدولہ کی ایک حکومت ایسی تھی جسے مضبوط کہا جاسکتا تھا۔ وہ بھی بکسر کی شکست کے بعد کمپنی کی چالبازیوں سے کمزور پڑنے لگی تھی بنگال، بہار، اڑیسہ اڑیسہ انگریزوں کے ہاتھوں میں چلے گئے تھے۔ شجاع الدولہ کی فوج کی تعداد پر پابندی عائد کردی گئی تھی اور دھیرے دھیرے انگریز نے مکمل قبضے کی طرف بڑی ہوشیاری سے قدم بڑھانے شروع کردئے تھے۔ دوسری طرف روہیلوں اور مرہٹوں سے جنگ، تلنگوں کی لوٹ مار، جھلنگوں اور ثابت خانیوں کی لڑائی تھی۔ حافظ رحمت خاں سے لڑائی میں ہزاروں بلکہ لاکھوں آدمیوں کی جانیں تلف ہوگئی تھیں۔ جدھر جو فوجیں جاتیں آبادیوں کو لوٹ لیتیں، کھیتوں کو جلا دیتیں۔ نہ عزت و ناموس محفوظ تھی اور نہ جان و مال۔ ہر گھر ماتم کدہ بنا ہوا تھا، کوئی گھر ایسا نہیں تھا جہاں ایک سے زائد عزیزوں کا ماتم نہ ہو۔ عام زندگی امراء و ریاست سے وابستہ تھی۔ وہ خود غداریوں آپس کی سازشوں اور بداعتمادیوں کا شکار تھے۔ جسم لباس سے، پیٹ غذا سے اور خزانے دولت سے خالی ہوچکے تھے۔

شجاع الدولہ نے اپنی بہادری، دور اندیشی اور ہوشیاری سے اودھ کی حکومت کو کسی قدر مستحکم کردیا تھا لیکن وہاں بھی سکون مدنی زندگی تک محدود تھا۔ علم و ادب کا بھی چرچا تھا، فن اور تہذیب کا بھی ذکر تھا لیکن اندرونی بے چینی اور قرب و جوار کے اثرات وہاں بھی پوشیدہ نہیں تھے۔

۱۷۷۵ء میں شجاع الدولہ کے انتقال کے بعد آصف الدولہ تخت نشین ہوئے انھوں نے باپ کے نقش قدم پر چلنے کی کوشش کی بظاہر اودھ میں فارغ البالی

رہی لیکن انگریزوں کی سازشوں اور چیرہ دستیوں نے انھیں بھی ایک لمحہ سکون کا سانس نہ لینے دیا۔ انھوں نے ایک کوشش شاہ افغان کی مدد سے انگریزوں کو نکال دینے کی کی لیکن غداروں نے راز فاش کر دیا اور آصف الدولہ کے دست راست راجہ جھاؤلال کو انگریزوں نے ملک بدر کر دیا۔ ۱۷۹۷ء میں آصف الدولہ کا انتقال ہوگیا۔ وہ آخری حکمراں تھے جنھوں نے اتنے طویل عرصے تک حکومت کی، ۱۷۹۷ء میں وزیر علی تخت نشین ہوئے لیکن انگریزوں نے تھوڑے ہی عرصے میں انھیں برطرف کر دیا، اور جے پور کے راجہ جگت سنگھ جنھوں نے وزیر علی کو پناہ دی تھی اور جن کی ماں نے وزیر علی کو اپنا بیٹا بنایا تھا، بدعہدی کر کے ان کے مال و دولت پر قابض ہو گئے اور انھیں ۱۸۰۰ء میں انگریزوں کے حوالے کر دیا۔ جن کی قید میں سترہ سال سے زیادہ گذارنے کے بعد ۳۶ سال کی عمر میں وزیر علی کا انتقال ہو گیا۔ اب مکمل طور پر اودھ کی حکومت انگریزوں کے قبضے میں آگئی۔ وہ جس کو چاہتے تخت پر بٹھاتے۔ اس سے جس طرح کے معاہدے پر چاہتے دستخط لیتے اور جب چاہتے اس کو معزول کر دیتے۔ ۱۸۲۷ء میں غازی الدین حیدر کے انتقال سے لے کر ۱۸۴۷ء میں واجد علی شاہ کی تخت نشینی تک غازی الدین حیدر (ت۔ن ۱۸۱۴ء) ۱۸۲۷ء میں نصیر الدین حیدر جن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انگریزوں نے انھیں زہر دلوا کر مار ڈالا، ۱۸۳۷ء میں فریدوں بخت اور ۱۸۳۷ء میں ہی محمد علی شاہ، ۱۸۴۲ء میں امجد علی شاہ اور ۱۸۴۷ء میں واجد علی شاہ۔ یعنی ۲۰ سال میں چھ حکمراں ۔ اور ہر حکمراں کے بعد معاہدے میں ردوبدل کر کے انگریز اپنی حیثیت کو مضبوط کرتے گئے جس کا نتیجہ ۱۸۵۶ء میں انتزاع سلطنتِ اودھ کی صورت میں سامنے آیا۔

اس ساری صورت حال میں جو چند باتیں ہمارے سامنے آتی ہیں ان میں پہلی بات یہ ہے کہ سیاسی ناپائیداری، سازشوں اور روز کی آپسی جنگوں نے اندر سے زندگی کو کھوکھلا کر دیا تھا کسی کو کسی پر اعتماد نہیں رہ گیا تھا۔ مستقبل کا کوئی بھروسہ نہیں

تھا۔ ہر وقت موت کا سایہ تھا۔ ہر جنگ میں ہزاروں جانیں تلف ہو جاتی تھیں۔ مرنے والوں کا نہ کوئی وارث تھا نہ زخمیوں کا کوئی پُرسان حال، سازشوں کا بازار گرم تھا۔ کوئی کسی کا معاون و مددگار نہیں تھا لوگ اپنے امیر اور حاکم کو چاہتے تھے لیکن معتوب ہونے کے خوف سے نہ اظہار کی جرأت تھی اور نہ حالات کو بدل دینے کی طاقت۔ ایسی صورتِ حال میں انسانی نفسیات کا عمل دو ہی صورتوں میں ظاہر ہو سکتا تھا ایک یہ کہ زندگی کے جو لمحات باقی ہیں اور جو اثاثہ موجود ہے اس سے زیادہ سے زیادہ عیش کیا جائے اور کل کی طرف سے آنکھ بند کر کے جتنی خوشی لمحۂ موجود سے حاصل کی جا سکتی ہے وہ حاصل کی جائے۔ اس کی تصویر اس سو برس کی تاریخ کے ورق ورق پر دیکھی جا سکتی ہے۔

دوسرے غم، غم کو کم کرتا ہے۔ ہر زندگی عیش و عشرت کے باوجود سوگوار ہے اگر کوئی مرا نہیں تو لٹ جانے اور تباہ ہو جانے کا غم ہے۔ عزت و مرتبے کے ختم ہو جانے کا دُکھ ہے۔ دوسروں کو غمگین اور اداس دیکھ کر اپنے دکھ کے بوجھ کا احساس کم ہو جاتا ہے اسی لیے زیادہ بڑے غم میں شامل ہو کر اپنے غم کو بھول جانے کی کوشش عام ہے۔

اس بات کی طرف توجہ کی ضرورت ہے کہ تاریخ اودھ کی روشنی میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس پورے عہد میں مرثیے کے عروج اور مقبولیت کا سبب صرف شیعی حکومت نہیں تھی بلکہ وہ سماجی و سیاسی حالات بڑی حد تک ذمّہ دار تھے جن سے اس عہد کا انسان دوچار تھا اور چونکہ واقعہ کربلا زیادہ بڑا اور غم اندوہ واقعہ تھا اس لیے اس میں انھیں سکون ملتا اور خراب حالات میں جینے اور مصائب برداشت کرنے کی سکت ملتی تھی۔ اس کے لیے اس سے زیادہ تسلی اور حالات سے سمجھوتہ کرنے کی اور کیا بات ہو سکتی تھی کہ جب نواسۂ رسولؐ نے اتنی اذیتیں برداشت کیں تو ایک عام آدمی کی کیا حیثیت ہے۔ اودھ میں مرثیے کی اتنی ترقی اور مقبولیت کو لوگوں نے سلطنت کے عقائد سے وابستہ کیا ہے لیکن اگر یہ بات صرف

شیعی عقائد کی ہوتی تو اس کی مقبولیت بھی انھیں عقائد سے وابستہ لوگوں تک محدود رہنی چاہیے تھی اور مرثیے کو شام، مصر، لبنان، عراق، اور ایران میں جہاں شیعوں کی بڑی تعداد موجود تھی مقبولیت حاصل ہوتی جو ہندوستان میں ہوئی۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ مرثیہ اور مراسم عزا بلا تفریق مذہب وملّت اس عہد کے بیشتر غیر شیعہ اور یہاں تک کہ بے شمار غیر مسلم گھروں میں بھی اسی طرح نظر آئیں گے جس طرح شیعہ گھروں میں۔ اس لیے یہ بات شاید غلط نہ ہو کہ اس عظیم قربانی اور واقعہ کربلا کی اپنی اخلاق، روحانی اور مذہبی اہمیت اور اثر انگیزی کے ساتھ اس کی مقبولیت میں اس سماج کا بھی حصّہ ہے جو خود مصائب اور ظلم و آلام کا شکار تھا۔

یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ سانحہ کربلا ایک قطعی مختلف تہذیبی اور جغرافیائی پسِ منظر میں واقعہ ہوا لیکن جب ہم مرثیے کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس میں ان تہذیبی وسماجی حالات کے بجائے زوال آمادہ جاگیردارانہ تہذیب و دربار کے آداب، اس وقت کے اعلیٰ اور اعلیٰ اوسط طبقے اور مسلم معاشرے کی قدریں، خوشی وغم کے رسوم، معتقدات اور توہمات نظر آتے ہیں۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ وہ کوئی صنف ہو عصری، سماجی اور تہذیبی طاقتوں کے اثر سے قطعی بے نیاز نہیں رہ سکتی۔ میر انیس کے مرثیوں کو کہیں سے کھول لیجئے اس کی توانائی، دل کشی اور اثر آفرینی، اس کے عصر سے تعلق اور میر انیس کے قوتِ اظہار میں پوشیدہ نظر آئے گی۔

اس پسِ منظر کی روشنی میں میر انیس کے مرثیوں کا سماجیاتی مطالعہ کئی طرح سے کیا جا سکتا ہے۔ میر انیس کا عہد زبان کے اعتبار سے کلاسیکی اقدار یا کلاسیکی قوتِ عصر کا عہد تھا۔ جس میں زبان وبیان کی باریکیاں، الفاظ ومحاوروں کی صحت، رعائتِ لفظی ومعنوی پہ زور، صنعتوں کا التزام اور فصاحت وبلاغت کے سخت اصول تھے۔ جن سے انحراف ممکن نہیں تھا۔ میر انیس نے اپنے کلام کو

ایک مرصع ساز کی طرح ان محاسن سے آراستہ کیا۔ ان کی زبان اس عہد کی مثالی شستہ و پاکیزہ زبان تھی۔ انیس نے ان اقدار کا اپنے مرثیوں میں ذکر ہی نہیں کیا ہے بلکہ اس پر فخر بھی کیا ہے ؎

طبع ہر ایک کی موزوں قدِ زیبا موزوں — صورتِ سروِ ازل سے ہیں سراپا موزوں
نثر بے سجع نہیں، نظمِ معلیٰ موزوں — کہیں سکتہ نہیں آسکتا کجا ناموزوں
تول لے عقل کی میزاں میں جو فہمیدہ ہے
بات جو منہ سے نکلتی ہے وہ سنجیدہ ہے

یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال
معجزہ گر نہ اسے کہئے تو ہے سحرِ حلال

روزمرہ شرفا کا ہو سلاست ہو وہی — لب و لہجہ وہی سارا ہو متانت ہو وہی
سامعیں جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی — یعنی موقع ہو جہاں جس کا، عبارت ہو وہی
لفظ بھی چست ہوں مضموں بھی عالی ہوئے
مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہوئے

یا ؎

داند آنکس کہ فصاحت بہ کلامے دارد — ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد

کلاسیکت کا دوسرا نام PERFECTION ہے یعنی جو بات کہی جائے وہ تمام خوبیوں سے آراستہ اور ہر طرح مکمل ہو۔ جو تشبیہ، استعارہ یا علامت استعمال کی جائے وہ اپنے معنی کی ترسیل کرے اور ہر طرح سے مکمل تصویر پیش کرے۔

اسی زمانے میں اودھ میں فنِ رقص و موسیقی نے عروج پایا۔ یہ دونوں فن بھی کلاسیکی روایت اور سخت اصول اور ضابطے کے فن ہیں۔ رقص میں ایک قدم لغزش کر جائے یا گانے میں ایک سُر کی غلطی ہو جائے تو وہ رقاص یا موسیقار

معتبر نہیں ہو سکتا۔ وہ عہد ہر فن میں معیار یا اصول کی سخت گیری کا عہد تھا۔ موسیقی، شہ سواری، تیغ زنی کا علم شرفا کی تہذیب و تربیت کا اہم جزو تھا۔ مرثیے میں زبان کے جس معیار پر زور ملتا ہے وہ اس عہد کی کلاسیکیت کی دین ہے میر انیس کے ایک بند کی بیت سے اُس اثر کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ حضرت علی اکبر کی آواز کی تعریف میں کہتے ہیں ؎

شعبے صدا میں پنکھڑیاں جیسے پھول میں
بلبل چہک رہا ہے ریاض رسول میں

یہ میر انیس کی مہارت ہے کہ انھوں نے "شعبے صدا" کی تشبیہ سے اس پورے تہذیبی و سماجی SUFISTICATION کو مرثیے میں پیش کر دیا۔ جس کی نگاہ میں اُس وقت کی تہذیب اور موسیقی کے آداب و لوازمات نہیں ہیں وہ اس سے لطف اندوز ہو سکے اس میں شبہ ہے۔ اسی طرح سلام کا ایک شعر ہے کہ ؎

قلم بھی رہ گیا ہر بار نقطہ دے کے ناخن پر
نہ سوجھی جب کوئی تشبیہ رُئے شہ کے خالوں کی

آج فاؤنٹن پن اور بال پن کے زمانے میں قلم کے ہر بار نقطہ دے کر رہ جانے کے حسن کا اندازہ کرنا مشکل ہے۔ اُس زمانے میں کلک کے قلم بنانا اور اُس پر قط رکھنا اور شگاف دینا ایک فن تھا۔ قلم تراشنے والے اور قط دینے والے ماہر ہوا کرتے تھے۔ لکھتے وقت کچھ سوچنے کی صورت میں قط پر روشنائی خشک ہو جاتی تھی اس لیے روشنائی کو رواں کرنے کے لیے قلم کو ناخن پر رکھ کر ہلکا سا دباؤ دیتے تھے جس سے ناخن پر نقطہ بن جاتا تھا۔ شعر کی کیفیت کو نثر میں بیان کرنا بہت مشکل ہے کہ بار بار کوئی تشبیہ ذہن میں آتی ہے، شاعر قلم کو ناخن پر دبا کر لکھنے کے لیے روشنائی کو رواں کرتا ہے لیکن پھر طبیعت مطمئن نہیں ہوتی اور نئی تشبیہ کی فکر میں قلم پھر خشک ہو جاتا ہے۔ اور شاعر امام حسینؑ کے چہرے کے تل کی تشبیہ تلاش کر پانے میں اس طرح اپنے کو ناکام قرار دیتا ہے اور ناخن کے

لفظوں کو اسس گواہی میں پیش کرتا ہے کہ خود اس تل کے علاوہ کوئی دوسری چیز نہیں ہے جس سے تشبیہ دی جاسکے۔ اس طرح میر انیس نے قلم کے ہر بار نقطہ دے کر رُک جانے میں اس سماج اور تہذیب کے ایک نفیس پہلو کو منتشکل کر دیا ہے۔ سلام ہی کے ایک اور شعر میں میر انیسؔ نے اس عہد کی تہذیب و شائستگی کو جس طرح پیش کیا ہے اس سے بہتر کوئی دوسری مثال اردو شاعری سے دینی ممکن نہیں ہے اور نہ اُس تہذیب کو پوری طرح جانے بغیر اس سے لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے ؎

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ، ضعف پیری نے
چُنا ہے جامۂ اصلی کی آستینوں کو

اُس عہد کی زندگی کی ساری نفاست اور لباس کا اہتمام ایک طرف اور ضعفِ پیری کے جامۂ اصلی کے چننے میں فطری زوال آمادگی کا جو پہلو ہے اس کی اس سے بہتر مثال ممکن نہیں ہے۔ یا اس عہد کی تباہ کاریوں، بدعہدیوں، انقلابات اور انگریزوں کے عہد ناموں کے باوجود ہر نئے حکمراں کے تخت نشین ہونے پر کچھ نہ کچھ علاقوں کو غصب کر لینے کی تصویر سلام ہی کے ان اشعار میں ملاحظہ کیجئے ؎

بلا کسی طرف آئے یہ رُخ ادھر ہوگا نشانہ ہوں کے ہمیں تیر جس کماں سے چلے

انھیں کو آج نہیں بیٹھنے کو جا ملتی معاف کرتے تھے جو لوگ کل زمینوں کو
خبر نہیں انھیں کیا بندوبست پختہ کی جو غصب کرنے لگے غیر کی زمینوں کو

زمینوں کی معافی جاگیردارانہ نظام کی مخصوص اصطلاح ہے۔ اسی طرح بندوبست پختہ کے باوجود زمینوں کا غصب کر لینا شاعرانہ تعلّی نہیں بلکہ کمپنی کی بدعہدیوں کی نشاندہی ہے۔ اسی سلسلہ میں ؎ پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح۔ کا ایک بند ملاحظہ کیجئے جس میں میر انیس نے کلاسیکی زبان کی روایت کو ایک لفظ میں بڑی خوبصورتی اور معنویت کے ساتھ سمیٹ لیا ہے، یہ موقع وہ ہے کہ ایک مشہور

شامی پہلوان جس کے نام سے شجاعانِ شام کانپتے تھے حضرت قاسم سے جنگ کرنے کے لیے آتا ہے اور شدید جنگ کے بعد حضرت قاسم کے ہاتھوں مارا جاتا ہے ۔

عباس نامدار نے پہلو سے دی صدا ہاں اب نہ جانے دیجیو احسنت مرحبا
دشمن کے مار ڈالنے کی بس یہی ہے جا سنتے ہی یہ فرس سے فرس کو کیا جدا
گھوڑا بھی اُس طرف کو اِدھر ہو کے پھر پڑا
مارا کمر پہ ہاتھ کہ دو ہو کے گر پڑا

غازی نے دی صدا کہ وہ مارا ذلیل کو بچّے نے آج پست کیا مست پیل کو
کیا منہدم کیا رہ عصیاں کے میل کو لو کوفیو گرا دیا حرف ثقیل کو
دو ہو گئی کمر نہیں تسمہ لگا ہوا
دیکھو تو آ کے لاش کے ٹکڑے، یہ کیا ہوا

حرفِ ثقیل کو گرا دینے کی تشریح اُس عہد کی شعریات اور بدیع و بیان کی کلاسیکی روایت کے بغیر ممکن نہیں ہے ۔

میر انیس کے مرثیوں میں اس عہد کی سماجی و تہذیبی تصویر جاگیردارانہ عہد کے آدابِ نشست و برخواست ، نفاست و شائستگی ، خوردی و بزرگی کا پاس عورت و مرد ، آقا و غلام ، عزیز اور دوست کے اندازِ تکلم میں ملتی ہے ۔ درباروں میں بادشاہ اور امراء کے سامنے آنے کھڑے ہونے ، بیٹھنے ، بات کرنے اور واپس جانے کے کچھ آداب تھے ۔ واقعہ کربلا کا اصل تہذیبی پس منظر کچھ بھی رہا ہو لیکن میر انیس نے اس سارے واقعے کو اپنے تہذیبی منظر نامے میں پیش کیا ہے اس کا اصل سبب قوت عصر کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے جس سے کسی عہد کی ادبی تخلیقات الگ نہیں ہو سکتیں اس کی چند مثالیں "جب کربلا میں داخلۂ شاہ دیں ہوا" سے ملاحظہ ہوں ، حضرت امام حسینؑ سخت گرمی میں طویل سفر کے بعد کربلا پہنچتے ہیں اور حضرت عباس ان سے خیمے لگانے کی اجازت طلب کرتے ہیں ۔

بولے یہ ہاتھ جوڑ کے عباسِ نامور خیمہ کہاں بپا کریں یا شاہ بحر و بر

ایذا ہے محملوں میں بہت اہلِ بیت پر   بچے ہیں تازگی میں گلوں سے زیادہ تر
کب سے عماریوں کے ہیں پردے چھٹے ہوئے
گرمی کے مارے دم ہیں سبھوں کے گھٹے ہوئے

کچھ سوچ کر امامِ دوعالم نے یہ کہا   زینب جہاں کہیں وہیں خیمہ کرو بپا
پیچھے ہٹے، یہ سنتے ہی عباسِ باوفا   جاکر قریبِ محملِ زینب یہ دی صدا
حاضر ہے جانثار امامِ غیور کا
برپا کہاں ہو خیمۂ اقدس حضور کا

اور جب حضرت زینب انھیں جگہ طے کرنے کا اختیار دے دیتی ہیں تو کہتے ہیں ؎

یہ سن کے خادموں کو پکارا وہ مہ جبیں   فراش آ کے جلد مصفیٰ کریں زمیں
حاضر ہوں آب پاش محل دیر کا نہیں   یاں ہوگا خیمۂ حرمِ بادشاہِ دیں
جلد ان کو بھیجو لوگ جو ہیں کاروبار کے
لے آؤ اشتروں سے قناتیں اتار کے

اور اسی درمیان جب شام کا لشکر وہاں پہنچتا ہے تو حضرت عباس کہتے ہیں ؎

بولے ملازموں سے یہ عباسِ باوفا   دریافت تو کرو کہ ارادہ ہے ان کا کیا
آتے ہی سرکشی یہ طریقہ ہے کون سا   کہہ دو کہ اہلِ بیت کے خیمے کی ہے یہ جا
لازم رسول زادیوں کا احترام ہے
اتریں الگ کہیں یہ ادب کا مقام ہے

کرسی نشیں ہے لختِ دلِ سید البشر   آئینِ خسروی سے یہ واقف نہیں مگر
آتی ہے اڑ کے گھوڑوں کی ٹاپوں سے گرد ادھر   کیا ہے جو روکتے نہیں باگیں یہ خیرہ سر
بھولے ہوئے ہیں اس پہ کہ ہم خاکسار ہیں
شاید ہوا کے گھوڑے پہ ظالم سوار ہیں

انیس نے ان بند میں اجازت و تعمیل حکم کی جو صورت پیش کی ہے اور جن آداب خسروی کا ذکر کیا ہے وہ اس وقت کے جاگیردارانہ معاشرے کا ایک حصّہ

اور اس وقت کی زندگی کا ایک اہم ترین جز ہے۔ ایک دوسرے مرثیے سے
"فرزند پیمبر کا مدینے سے سفر ہے" میں ملاحظہ کیجئے۔ حضرت امام حسین مدینے
سے سفر کے لیے تیار ہیں، روانگی کے تمام انتظامات مکمل ہو چکے ہیں، محلے کی
عورتیں اور مرد ملنے کے لیے چلے آرہے ہیں سے

حاضر در دولت پہ ہیں سب یاور و انصار — کوئی تو کمر باندھتا ہے اور کوئی ہتھیار
ہودج بھی کسے جاتے ہیں محمل بھی ہیں تیار — چلاتے ہیں درباں کوئی آئے نہ خبردار
ہر محمل و ہودج پہ گھٹا ٹوپ پڑے ہیں
پردے کی قناتیں لیے فرّاش کھڑے ہیں

بیتِ الشرفِ خاص سے نکلے شہ ابرار — روتے ہوئے ڈیوڑھی پہ گئے عترتِ اطہار
فراشوں کو عباس پکارے یہ بہ تکرار — پردے کی قناتوں سے خبردار، خبردار
باہر حرم آتے ہیں رسولِ دوسرا کے
شقہ کوئی جھک جائے نہ جھونکے سے ہوا کے

لڑکا بھی جو کوٹھے پہ چڑھا ہو وہ اتر جائے — آتا ہو ادھر جو وہ اسی جا پہ ٹھہر جائے
ناقے پہ بھی کوئی نہ برابر سے گذر جائے — دیتے رہو آواز جہاں تک کہ نظر جائے
مریم سے سوا حق نے شرف اُن کو دیئے ہیں
افلاک پہ آنکھوں کو مَلک بند کئے ہیں

پہنچی جو ہیں ناقے کی قریں دخترِ حیدر — خود ہاتھ پکڑنے کو بڑھے سبطِ پیمبر
فضہ تو سنبھالے ہوئے تھی گوشۂ چادر — تھے پردۂ محمل کو اٹھائے علی اکبر
فرزند کمر بستہ چپ و راست کھڑے تھے
نعلین اٹھا لینے کو عباس کھڑے تھے

دربان اور فرّاش، ہودج اور محمل، پردے اور قناتیں، آقا اور غلام، لڑکوں کو بھی
کوٹھے پر سے اتر جانے کا حکم، آنے جانے والوں پر روک، خبردار اور ہوشیار کی
آوازیں، عورتوں کے سوار ہونے کے لیے گوشۂ چادر کو سنبھال کر کھڑے ہونا اور

انھیں سہارا دے کر سواری پر بٹھانا، بیٹیوں کے دائیں بائیں دستہ بستہ کھڑے ہونا، نعلین اٹھانے کے لیے عباس کا مستعد رہنا، یہ تمام باتیں اسی جاگیردارانہ عہد کی سماجی و تہذیبی اقدار ہیں جس سے میر انیس تعلق رکھتے تھے۔

میر انیس کے مرثیے میں چند ایسے بند ضرور مل جاتے ہیں جو اس کی سماجی و تہذیبی زندگی کی تصویر پیش کرتے ہیں۔ ان تصاویر کو کہیں امام حسین اور انصار حسین کی گفتگو سے ظاہر کیا گیا ہے کہیں عورتوں اور بچوں کی گفتگو سے۔ جاگیردارانہ تہذیب میں حفظِ مراتب کی بہت زیادہ اہمیت تھی اس حفظِ مراتب کا ایک نمونہ "جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے" میں عون و محمد کی اپنی والدہ حضرت زینب سے گفتگو اور حضرت عباس کو فوج حسینی کا علم دیئے جانے کے موقع پر ملاحظہ ہو۔

تیغیں کمر میں دوش پہ شملے پڑے ہوئے
زینب کے لال زیرِ علم آ کھڑے ہوئے
گہہ ماں کو دیکھتے تھے گہہ جانب علم   نعرہ کبھی یہ تھا کہ نثار شہ امم
کرتے تھے دونوں بھائی کبھی مشورے بہم   آہستہ پوچھتے کبھی ماں سے وہ ذی حشم
کیا قصد ہے علیِ ولی کے نشان کا
اماں کیسے ملے گی علم نانا جان کا
کچھ مشورہ کریں جو شہنشاہ خوش خصال   ہم بھی محق ہیں آپ کو اس کا رہے خیال
پاس ادب سے عرض کی ہم کو نہیں مجال   اس کا بھی خوف ہے کہ نہ ہو آپ کو ملال
آقا کے ہم غلام ہیں اور جاں نثار ہیں
عزت طلب ہیں نام کے امیدوار ہیں
زینب نے تب کہا کہ تمہیں اس سے کیا ہے کام   کیا دخل مجھ کو مالک و مختار ہیں امام
دیکھو نہ کیجو بے ادبانہ کوئی کلام   بگڑوں گی ہیں جو لوگے علم کا زباں سے نام
لو جاؤ بس کھڑے ہو الگ ہاتھ جوڑ کے
کیوں آئے ہو یہاں علی اکبر کو چھوڑ کے

سر کو، ہٹو، بڑھو، نہ کھڑے ہو علم کے پاس　　ایسا نہ ہو کہ دیکھ لیں شاہِ فلک اساس
کھونے ہو اور آتے ہوئے تم مرے حواس　　بس قابلِ قبول نہیں ہے یہ التماس
رونے لگوگے تم جو بُرا یا بھلا کہوں
اس ضد کو بچپنے کے سوا اور کیا کہوں

ہاتھوں کو جوڑ جوڑ کے بولے وہ لالہ خام　　غصّے کو آپ تھام لیں اے خواہرِ امام
واللہ کیا مجال جو اب لیں علم کا نام　　کھل جائے گا لڑیں گے جو یہ باوفا غلام
فوجیں بھگا کے گنجِ شہیداں میں سوئیں گے
تب قدر ہوگی آپ کو جب ہم نہ ہوئیں گے

اور جب حضرت زینب حضرت عباس کو علم دیئے جانے کی سفارش کرتی ہیں ــ
آنکھوں میں اشک بھر کے یہ بولے شہِ زمن　　ہاں تھی یہی علی کی وصیت بھی اے بہن
اچھا بلائیں آپ کدھر ہے وہ صف شکن　　اکبر چچا کے پاس گئے سُن کے یہ سخن
کی عرض انتظار ہے شاہِ غیور کو
چلئے پھوپھی نے یاد کیا ہے حضور کو

تہذیب کی اس تصویر کو ایک بہت اندوہ ناک موقع پر ملاحظہ کیجئے۔ عون و محمد جنگ میں شہید ہو چکے ہیں۔ ان کی لاشیں امام حسین خیمے میں لاتے ہیں ــ حضرت زینب گریہ کرتے ہوئے کہتی ہیں۔

یہ بے حجابیاں شہِ والا کے سامنے
پھیلائے پاؤں سوئے ہو آقا کے سامنے

اس میں ایک بات اور توجہ طلب ہے کہ ہر تہذیب کی زبان الگ ہوتی ہے بلکہ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ ہر زمانے کی زبان کا اپنا ایک کلچر ہوتا ہے۔ وہ ایک طرف اپنے زمانے کے سماج اور تہذیب کو پیش کرتی ہے اور دوسری طرف وہ خود بھی اس زمانے کے سماج اور تہذیب کی شناخت ہوتی ہے۔ میر انیس اپنے مرثیوں میں جس طرح کی گفتگو، محاورے، زبان تراکیب اور الفاظ کا استعمال

کرتے ہیں وہ ان کے عہد کی اور اس تہذیب کی شناخت ہیں، اسی موضوع پر ایک دوسرے مرثیے ؎ جاتی ہے کس شکوہ سے رن میں خدا کی فوج ' سے یہ بند ملاحظہ کیجئے۔ ان کا ایک ایک لفظ اور گفتگو کا انداز اور آداب اپنے عہد کے سماجی و تہذیبی منظر نامے کی تصویر ہیں ؎

پھر کر اُدھر سے ماں نے جو بیٹوں پہ کی نظر   سمجھیں علم نہ ملنے سے بے دل ہیں یہ قمر
ہٹ کر کیا اشارہ کہ آؤ ذرا اِدھر   آئے عقب سے شہ کے سعادت نشاں پسر
بولیں کہ اب نہ ہوش نہ مجھ میں حواس ہیں
قربان جاؤں کیا ہے جو چہرے اُداس ہیں

پردا ہے تو سناؤ الگ جی کے دل کا حال   دونوں نے عرض کی کہ نہیں کچھ نہیں ملال
ہاں ہم کو آج بھول گئے شاہِ خوش خصال   اوروں کی پرورش ہے ہمارا نہیں خیال
کیا ورثہ دارِ جعفرِ طیار ہم نہ تھے
اس عہدۂ جلیل کے حقدار ہم نہ تھے

انگشت رکھ کے دانتوں میں ماں نے کہا کہ ہا!   اب اس کا ذکر کیا ہے جو ہونا تھا ہو چکا
دیکھو سنیں نہ زوجۂ عباسِ باوفا   اچھا یہ ہے خوشی کی جگہ یا گلے کی جا
غصہ نہ اس میں چاہیئے جو امرِ خیر ہو
واری وہ کون غیر ہے تم کون غیر ہو

لو اپنے دودھ کی تمہیں دیتی ہوں میں قسم   اب کچھ کہوگے منہ سے تو ہوگا مجھے بھی غم
سنتے تھے تم جو کہتے تھے عباس ذی حشم   دو جا کے ان کو تہنیتِ عہدۂ علم
صدقے گئی خلاف ادب کچھ سخن نہ ہو
میری خوشی یہ ہے کہ جبیں پر شکن نہ ہو

کہنے میں ایک نے بھی اگر سن لیا یہ حال   کہتی ہوں صاف میں مجھے ہوگا بہت ملال
ننھے سے ہاتھ جوڑ کے بولے وہ نونہال   ہم باوفا غلام ہیں کیا تاب کیا مجال

دیجے ہمیں سزا جو بل ابرو پہ پھر پڑیں
کہئے تو چھوٹے ماموں کے قدموں پہ گر پڑیں

ہٹ کر اشارہ کرنا، عقب سے آنا، قربان جانا، الگ دل کا حال سنانا، دانتوں میں انگلی رکھ کر ہا کہنا، واری ہونا، اپنے دودھ کی قسم دینا، صدقے جانا، ننھے سے ہاتھوں کو جوڑنا، چھوٹے ماموں کے قدموں پر گر پڑنا، باوفا غلام ہونا، زبان کے اس کلچر کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس سے اس عہد کا تعین کیا جا سکتا ہے۔

کسی عہد کا سماجیاتی مطالعہ اس زمانے کے رسم ورواج، معتقدات، توہمات سے بھی کیا جاتا ہے، اس لیے ان کا تعلق صرف زمانی عقائد سے ہوتا ہے، رسم ورواج اور توہمات مخصوص تہذیبی و سماجی حالات میں وجود میں آتے ہیں۔ اور ان حالات کی تبدیلی کے ساتھ رفتہ رفتہ ان کا اثر اور اہمیت ختم ہو جاتی ہے، ہمارے معاشرے میں عرصے تک شادی وغمی، سفر، جنگ یا کسی نئے کام کے شروع کرنے کے وقت بعض ایسی رسوم رائج رہی ہیں جنھیں آج کوئی اہمیت حاصل نہیں رہ گئی ہے۔ کسی مخصوص تاریخی وسماجی عہد کے یہ رسم ورواج اور معتقدات اس عہد کی ادبی تخلیقات میں بھی نظر آتے ہیں۔ موضوع کے لحاظ سے گو کہ مرثیے کا تعلق اس طرح کی باتوں سے نہیں ہے لیکن کوئی صنف اپنے عہد کے سماجیاتی اثرات سے قطعی طور پر باہر نہیں ہو سکتی۔ کوئی ادب قوت عصر کی نفی کر کے اپنے قاری کے جذبات تک نہیں پہنچ سکتا۔ اس لیے مرثیے میں بھی ان معتقدات اور رسم ورواج کا نظر آنا فطری بات ہے۔ پھر میر انیس نے مرثیے میں مختلف طرح کے کرداروں کی کثرت سے اس کا ایک جواز پیدا کر لیا۔ مثلاً یہ تین بند ملاحظہ کیجیے۔ حضرت عباس کو علم ملا ہے اور زوجۂ حضرت عباس ان کی باتیں سُن کر وہاں آتی ہیں ؎

یہ سُن کے آئی زوجۂ عباس نامور — شوہر کی سمت پہلے کنکھیوں سے کی نظر
لیں سبطِ مصطفےٰ کی بلائیں بہ چشم تر — زینب کے گرد پھر کے وہ بولی یہ نوحہ گر

فیض آپ کا ہے اور تصدق امام کا
عزت بڑھی کنیز کی رتبہ غلام کا
سر کو لگا کے چھاتی سے زینب نے یہ کہا — تو مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہے سدا
کی عرض مجھ سی لاکھ کنیزیں ہوں تو فدا — بانوئے نامور کو سہاگن رکھے خدا
بچے جئیں ترقیٔ اقبال و جاہ ہو
سائے میں آپ کے علی اکبر کا بیاہ ہو
قسمت وطن میں خیر سے پھر شہ کو لے کے جائے — یثرب میں شور ہو کہ سفر سے حسین آئے
ام البنین جاہ و حشم سے پسر کو پائے — جلدی شبِ عروسیٔ اکبر خدا کو دکھائے
مہندی تمہارا لال ملے ہاتھ پاؤں میں
لاؤ دلہن کو بیاہ کے تاروں کی چھاؤں میں

بلائیں لینا یا کسی کے گرد پھرنا یعنی کسی پر صدقے ہونا ایک مخصوص سماجی تہذیب کی علامت ہے۔ اسی طرح 'مانگ کوکھ' سے ٹھنڈی رہنے کی دعا، دولہا کے ہاتھ پاؤں میں مہندی ملنا، اور تاروں کی چھاؤں میں دلہن کو بیاہ کر لانا اس عہد کے رسم و رواج کو پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح جب حضرت قاسم شامی پہلوان پر فتح پاتے ہیں تو امام حسین اور والدۂ حضرت قاسم کے جذبات کو جن الفاظ میں پیش کیا ہے وہ خود اپنے عہد کی نشاندہی کرتے ہیں۔

فرمایا جان عم یہ بشر تھا کہ دیو زاد — ڈھایا ہے تم نے کفر کا گھر خانۂ عناد
آؤ کہ تم پہ پھونک دیں پڑھ "وان یکاد" — چلائی در سے ماں کہ بر آئی مری مراد
بیوہ کا لال بچ گیا صدقے حسین پر
اسپند کوئی کر دے مرے نور عین پر

یا

میری طرف سے کوئی بلائیں تو لینے جائے — عین الکمال سے تجھے بچے خدا بچائے

اسی طرح کی بہت سی مثالیں خاص طور پر حضرت قاسم کی شادی کی تفصیلات میں یا

دولہا کی شہادت کے ذکر سے مرثیے میں ہندوستانی تہذیب یا مقامی اثرات کے تحت دی جاتی رہی ہیں یہاں انھیں دہرانے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ یہ مثالیں ہندوستانی تہذیب اور مقامی اثرات سے بھی تعلق رکھتی ہیں لیکن دراصل ان کی جڑیں زیادہ گہری ہیں اور وہ سماجیاتی مطالعے سے واضح ہوتی ہیں کہ یہ اثر اس وقت کے سماج میں رائج معتقدات اور توہمات سے تھا اور جس صورت میں ان کا ذکر آتا ہے وہاں اگر اسے پیش نہ کیا جاتا تو وہ اثر انگیزی نہ پیدا ہوتی۔ اس سلسلے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ اگر آج کا شاعر انھیں حالات کو مقامی اثرات یا ہندوستانی تہذیب کے سلسلے میں نظم کرے تو وہ اثر نہیں ہوگا۔ کیونکہ آج ان رسم و رواج کی وہ معتقدانہ حیثیت نہیں رہ گئی ہے۔

جاگیردارانہ عہد میں دو چیزیں شرافت، عزت و آبرو، شان و شوکت، شائستگی، دولت و شجاعت کی شناخت سمجھی جاتی تھیں اور کسی کی حیثیت اور جاہ و منصب کا اندازہ اسی سے کیا جاتا تھا جس میں ایک تلوار تھی اور دوسرا گھوڑا۔ میر انیس نے ان دونوں چیزوں کو بڑے ہی اہتمام کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہاں پر صرف بند کی بیت پیش ہے جس میں انھوں نے مختلف طبقوں کے لیے تلوار کی اہمیت کو نظم کیا ہے ؎

اشراف کا بناؤ رئیسوں کی شان ہے
شاہوں کی آبرو ہے سپاہی کی جان ہے

اس بیت میں تلوار کی جو صفت جس طبقے کے لیے استعمال ہوئی ہے اسے اُس عہد کے سیاق و سباق میں دیکھئے تو اس کی سماجی اہمیت اور میر انیس کی بلاغت کا اندازہ ہوگا۔

جاگیردارانہ عہد کی ایک خصوصیت مُدنیت ہے۔ یعنی شہر، زندگی، شرافت اور شائستگی کا محور بن جاتا ہے۔ سارے صناع اور فن کار، امرا اور درباروں کے گرد و پیش اکٹھا ہو جاتے ہیں جن میں شاعر بھی شامل ہیں۔ اس لیے ان کی شاعری اس مدنی زندگی کے آثار و تہذیب سے اپنی غذا حاصل کرتی ہے۔ میر انیس کے مرثیوں کی بھی

یہی صورت ہے۔ اس لیے اس میں استعمال ہونے والی تمام تشبیہات استعارات، علامات اور پیکر مدنی زندگی سے مستعار ہیں۔ میر انیس کے مرثیوں میں بار بار آنے والی تشبیہات، استعارات اور علامات کو شعلہ خو، کنار شوق، شعلہ رنگ، کنعاں، یاقوت، مشک، نرگس، درشہوار، شمع پتنگ، مانی، بہزاد، رزم و بزم، گل و گلزار، سرو شمشاد، نسیم سحری اور اس طرح کی انگنت تراکیب و تشبیہات سب مدنی زندگی سے عبارت ہیں۔ تاریخی و سیاسی سانحات و واقعات کی طرف براہ راست اشارہ کرنے والے اشعار ے

بازار بند ہوگئے جھنڈے اکھڑ گئے
فوجیں ہوئیں تباہ محلے اجڑ گئے

افسر سے فوج، فوج سے افسر چھٹے ہوئے
سب چھاؤنی اجاڑ محلے لٹے ہوئے

کے ساتھ انیس کے مرثیوں کا پورا جمالیاتی نظام اُس عہد کی ایسی قدروں سے جڑا ہوا ہے جس کی تمام معنوی تہوں سے سماجیاتی مطالعے کے بغیر لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا اس کے علاوہ اودھ کی سماجی تاریخ اور جاگیردارانہ تہذیب کی قدریں ان کے متنِ مضمون میں اس طرح شیر و شکر ہوگئی ہیں کہ وہ واقعہ کا ایک حصہ بن گئی ہیں۔